P. o. germ.
1529
q 15

P.o.germ.

1529 q

15

Volkslieder

<36604893750014

<36604893750014

Bayer. Staatsbibliothek

ol X

Die

# historischen Volkslieder

## der Deutschen

## vom 13. bis 16. Jahrhundert

gesammelt und erläutert

von

**R. v. Liliencron.**

AUF VERANLASSUNG
UND MIT
UNTERSTÜTZUNG
SEINER MAJESTAET
DES KÖNIGS VON BAYERN
MAXIMILIAN II.

HERAUSGEGEBEN
DURCH DIE
HISTORISCHE COMMISSION
BEI DER
KÖNIGL. ACADEMIE DER
WISSENSCHAFTEN.

## Nachtrag

enthaltend

**die Töne und das alphabetische Verzeichniß.**

---

**Leipzig,**
Verlag von F. C. W. Vogel.
**1869.**

198

37 Bg

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

# Die Töne.

Die Hand.

# Abkürzungen.

**Acht und sechzig Lieder** = 68 Deutsche Lieder .... (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürmberg durch Johañ vom Berg, vnd Vlrich Newber. (c. 1550.)

**Babstsche Gesangb.** = Geystliche Lieder. Mit einer newen vorrhede. D. Mart. Luth. Warnung .... Gedruckt zu Leipzig, durch Valentin Babst in der Ritterstraßen M. D. XLV.

**Dresd. Cod. M 53** = Handschrift der königl. Bibliothek in Dresden, enthält Aufzeichnungen aus der 1. und 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, aus Amsdorfs Bibliothek stammend, darunter eine große Menge geistlicher und weltlicher Lieder, mit sorgfältig geschriebenen Melodien versehen.

**Finck** = Schöne außerlesene lieder, des hoch berümpten Heinrici Finckens, sampt andern newen Liedern, von den fürnēsten diser kunst gesetzt, lustig zu singen, vñ auff die Instrument dienstlich vor nie im druck außgangen. 1536. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nürenberg durch Hieronymum Formschneyder.

**Forster I, II, III, IV** = Ein außbund schöner Teutscher Liedlein zusingen, vnd auff allerley Instrument, zu gebrauchen, sonderlich außerlesen .... Gedruckt zu Nürnberg, durch Johann vom Berg, Vnd Vlrich Newber MDLX. (Die erste Ausgabe des 1. Theils erschien 1539.) Der 2. Theil ist hier in der Ausgabe von 1565, der 3. in der von 1563, der 4. in der von 1556 benutzt.

**Fünf und sechzig teutscher Lieder** = T. Fünff vnd sechzig teütscher Lieder, vormals im̄ truck nie vß gangen. (Am Schluß:) Argentorati, apud Petrum Schoeffer. Et Mathiam Apiarium. (1537.)

**Hamb. Gesangbuch** = Melodeyen Gesangbuch ꝛc. Gedruckt zu Hamburg durch Samuel Rüdinger Anno Christi 1604. Enthält vierstimmige Sätze der Choräle von Hieronymus Prätorius, Joachim Decker, Jacob Prätorius und David Scheidemann. Die Melodie in der Oberstimme.

**Meister** = Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen ꝛc. von Karl Severin Meister. Bd. I.

**Ott I** = Hundert vnd aimundzwein,tzig newe Lieder, von berümbtenn dieser kunst gesetzt, lustig zu singen, vnd auff allerley Instrument dienstlich, vormals dergleichen im Druck nye außgangen. (Die Vorrede ist unterzeichnet:) Nurenberg den 20 tag des monats Augusti Anno ꝛc. 34. Hans Ottl Buchfuerer. (Am Schluß:) Gedruckt zu Nurenberg durch Jheronimum Formschneyder M. D. XXXIIII.

**Ott III** = Hundert vnd funfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, sechs stimmē, vor nie im truch außgangen, Deutsch, Frantzösisch, Welsch vnd Lateinisch, lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich, von den berhümbtesten diser Kunst gemacht. (Die Vorrede ist unterzeichnet:) Johann Ott, Burger vnd Buchfürer zu Nurmberg. (Am Schluß:) Impressum Normbergae, impensis honesti viri Johannis Otthonis Bibliopolae Anno MDLXIIII.

**Schmeltzel** = Guter, seltzamer vñ künstreicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet, Schlacht, vñ dergleichen, mit vier oder fünff stim̃en, biß her, im truck nicht gesehen. MDXLIIII. (von „Wolfgang Schmeltzel, Burger zu Wien".)

**Schumannsches Gesangbuch** = Geistliche lieder, auffs new gebessert vnd gemehrt, zu Wittēberg .... (Am Schluß:) Gedruckt zu Leyptzick durch Valten Schumañ. M. D. XXXIX. (Einziges bekanntes Exemplar in der Werniger. Bibl. Hb. 491 s.)

**Triller** = Ein Christlich Singebuch, fur Layen und Gelerten, Kinder vnd alten, daheim vnd in Kirchen zu singen..... Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarheren zu Pantenaw, im Nimpschischen Weichbilde .... Gedruckt zu Breßlaw, durch Chrispinum Scharffenberg 1559.

**Tucher** = Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation. Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrer von G. Freiherrn von Tucher. Zweiter Theil. Melodienbuch. Leipzig 1848.

**Wackernagel, Bibl.** = Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert von R. E. Philipp Wackernagel.

**Waltherſches Gesangbuch** = Geystliche gesangk Buchleyn. Tenor. Wittemberg M. D. IIII (soll heißen 1524) 2. Ausgabe 1535, 3. 1537, 4. 1551. Enthält mehrstimmige Sätze, die Melodie im Tenor.

**Werlin** = Rhitmorum Varietas. Typi, exempla & modulationes rhythmorum. Opera et studio P. J. Werlini Ord. S. Bened. prof. in Seon 1646. Handschrift, 7 Foliobände. Münch. Bibl. Cod. germ. 3636. Das Werk enthält eine nach der Zeilenzahl geordnete Zusammenstellung aller dem Verf. bekannten Strophenarten (Töne) mit Beispielen und Melodien, letztere mit einem z. Th. bezifferten Baß versehen. Seine Melodien entsprechen manchmal, nur daß sie etwas modernisirt sind, den authentischen älteren Melodien, manchmal aber auch nicht.

**Winnenberg** = Christliche Reuter Lieder, Gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngern Freiherrn zu Winnenberg vnd Beihelsteyn. Nicht spott mit Gott, mein reime ist Wolt Gott solchs thet eyn jeder Christ. Der reVter Weis VnD gVt gesang Haben Vor Gott eIn anDern klang. Zu Stroßburg bei B. Jobin 1582.

**Winterfeld** = Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes dargestellt von Carl v. Winterfeld. Bd. I—III.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

# Einleitung.

Ein so loses Verhältniß zwischen Wort und Weise eines Liedes, daß jenes ohne diese selbständig existiren könnte, und daß der Dichter es dem Zufall überläßt, ob sein Lied auch eine Melodie und welche Melodie es erhalte, greift in Deutschland nicht vor der Opitzischen Zeit um sich. Bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts sind dagegen Wort und Weise nur zwei von einander untrennbare Seiten desselben Kunstwerkes, die erst gemeinsam mit einander ein Lied bilden. Lieder zum bloßen Lesen gab es noch nicht und kein Dichter ließ ein Lied ausgehen, ohne daß er ihm entweder in einer neuen oder einer von einem älteren Liede entlehnten Melodie auch die Form seines Lebens und Wirkens mit auf den Weg gab. Wählte der Dichter in solchem Fall eine im Volk schon umlaufende Melodie oder einen Meistersängerton, dann wird dabei auf seine Wahl natürlich Schönheit und Beliebtheit der Melodie ihren Einfluß geübt haben. Aber ein anderer Grund wirkte häufig nicht minder entscheidend dabei: nämlich irgend eine Verwandtschaft seines neuen Liedes zu dem älteren, irgend eine Beziehung auf dasselbe. Dadurch hatten die Liedersänger einen nicht zu verkennenden Vortheil, denn durch die Beziehung auf das ältere Lied vermochten sie gleich mit der ersten Zeile ihres neuen Liedes gewisse bestimmt gerichtete Empfindungen im Hörer anklingen zu lassen. Das Verhältniß des neuen zum älteren Liede kann dabei ebensowohl in einer Aehnlichkeit als etwa in einem witzigen Gegensatz bestehen. Wenn z. B. das Lied auf den bei Mühlberg gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich, unsere Nr. 557, auf die Melodie des Lutherschen Liedes von den zwei protestantischen Märtyrern zu Brüssel gesungen ward, so liegt die Deutung dieser Bezugnahme auf der Hand: der Kurfürst wird dadurch als heiliger Märtyrer für seine Kirche bezeichnet. Dem Liede Nr. 180 auf Anna von Bretagne, deren Vermählung mit König Maximilian durch Karl VIII. von Frankreich zerrissen ward, erweckte der Dichter eine weiche Stimmung in seinen Hörern, indem er es auf die Melodie eines Liebesliedes sang, welches die Klagen zweier Scheidenden enthält und eben diese selbe Melodie dient wieder zu einer witzigen Wendung, indem sie für ein Lied auf die Auflösung der Ligue von Cambray, Nr. 273, verwendet wird, wobei also der österreichische Pfau und die französische Lilie als die klagenden Liebenden, welche nun von einander lassen sollen, erscheinen.

Es ist klar, wie wenig man unter solchen Umständen das ganze Lied zu kennen behaupten darf, so lange man nicht auch seinen „Ton“ kennt, so lange man nur

seine Worte, nicht auch die dazugehörige Weise hat. Leider aber bleiben wir fast bei allen, dem 16. Jahrhundert voraufliegenden Liedern unserer Sammlung und auch bei gar vielen Liedern des 16. Jahrhunderts ohne Kunde von ihrer Melodie.

Man kann nämlich diese Kunde nur auf zwei Wegen erlangen: entweder dadurch, daß die Melodie sich mit dem Liede wirklich noch verbunden findet, sei es im lebendigen Gesange oder in einer handschriftlichen oder gedruckten Aufzeichnung; oder aber dadurch, daß zu dem Text des Liedes die Bemerkung hinzugefügt ist, in welchem Ton, d. h dann zugleich auf welche Melodie es gesungen ward. Für die Zeit nun aber vor 1500 versagen alle diese Mittel mit geringen Ausnahmen. Denn im noch lebenden Gesang hat sich nur, durch besondere Umstände, ein einziges unserer Lieder vorgefunden, Nr. 15; vgl. darüber Ton XLVII. Aus Aufzeichnungen der Melodien aber, die in älterer Zeit höchst selten waren, würden wir kaum zu einem einzigen unserer Lieder vor dem 16. Jahrhundert die Melodie kennen, wenn nicht einige uns später, d. h. im 16. Jahrhundert, bekannt werdende Melodien nachweislich schon für Lieder des 15. Jahrhunderts verwandt worden wären. Eine Tonangabe endlich den Liedern beizugeben, ward auch erst seit der Zeit Sitte, wo man begann, die Lieder durch den Druck auf fliegenden Blättern zu verbreiten, während man sie in Handschriften des 15. Jahrhunderts, soviel mir bekannt ist, bei Volksliedern nicht findet. Bei den Liedern dieser Sammlung wenigstens ist mir kein Beispiel vorgekommen. Uebrigens führt selbstverständlich eine solche Tonangabe auch nicht weiter, als daß man darnach die Melodie sicher bestimmen kann; es frägt sich dann immer erst noch, ob man auch dieser Melodie selbst habhaft werden kann. Nur in Einem Falle bedarf es zur Bestimmung des Tones und der Melodie auch nicht einmal einer ausdrücklichen Tonangabe: nämlich bei denjenigen Liedern, die in einem meistersängerischen Ton gedichtet sind. Denn bei den Meistersängern hatte, wie bei den früheren Minnesängern, jeder Ton seinen eigenen Strophenbau und, so viel wir wissen, jeder Ton auch nur eine einzige Melodie. Wenn wir also die Strophenform irgend eines Liedes als diejenige eines sonst bekannten Meistersängertones erkennen und wenn uns daneben die Melodie dieses Tones bekannt ist, so wissen wir damit, daß zu jenem Liede auch diese Melodie gehört. Wir können z. B. an dem Strophenbau des Liedes Nr. 144 erkennen, daß es in „Schilhers Hofton“ gedichtet ward, und wenn nun Tschudi dem Liede Noten hinzufügte, so dürfen wir mit kaum trügender Bestimmtheit behaupten, daß diese Noten uns eben die mit jenem Namen des Schilherschen Hoftones bezeichnete Melodie darbieten. Das also ist ein solcher Fall, in welchem wir aus einer etwa 1530 gemachten Aufzeichnung eine schon 1476 landläufige Melodie kennen lernen.

Erst für das 16. Jahrhundert fangen die Quellen an, reichlicher zu fließen. Schon die jetzt, wie bereits gesagt, aufkommende Sitte, den Liedern eine Angabe des „Tones“, in dem sie zu singen sind, beizusetzen, leistet uns wichtige Dienste. Aber auch die Noten selbst werden, namentlich wo es sich um eine noch neue Melodie handelt, manchmal, wenn auch nicht oft, in den fliegenden Blättern mit abgedruckt, oder Leute, die sich das Blatt kauften, fügten selbst handschriftlich die dazu gehörige Melodie hinzu. Auch ward es jetzt überhaupt gebräuchlicher, wenn man sich ein Lied aufzeichnete, die Melodie dabei zu notiren, während man sie in früheren Zeiten, wohl weil das Notenschreiben den Wenigsten geläufig war, nur von dem Sänger, nach dessen Vortrag man sich den Text aufzeichnete, auswendig zu lernen pflegte. So machte es z. B. der Schreiber der würtembergischen Lieder Nr. 447 ff.,

wie er uns in seiner Reimchronik erzählt (vgl. die Anm. zu Nr. 447,1, Nr. 448,1, u. s. w.). Von einem dieser Lieder vermochte er jedoch die Melodie nicht festzuhalten, weil er sie nur als Tenor eines mehrstimmigen Satzes hörte, und allerdings müssen wir ihm darin Recht geben, daß auch ein musikalisches Ohr oft nicht im Stande wäre, eine Melodie, die innerhalb eines solchen mehrstimmigen Tongewebes, wie man sie in den Beilagen dieser Sammlung findet, versteckt liegt und aus ihrem wirklichen Rhythmus gänzlich herausgerenkt ist, herauszufinden und festzuhalten. Den erwähnten Aufzeichnungen einzelner Melodien stellen sich sodann im 16. Jahrhundert auch größere Liedersammlungen mit Melodien an die Seite, deren zwei für unsere Zwecke gute Dienste leisteten: eine geschriebene, der Dresdener Cod. M. 53 (dessen Nachweisung ich Herrn Musikdirector Böhme in Dresden danke), und eine gedruckte, nämlich die „Christlichen Reuterlieder" des Freiherrn von Winnenberg, in denen um 1580 beliebte ältere Lieder unter Beibehaltung ihrer Melodien moralisch umgedichtet sind*). In allen bisher genannten Quellen finden sich die Melodien nur einstimmig und ohne jede Zuthat. Denn so sang das Volk sie damals; Begleitungsharmonien in heutiger Weise kannte man noch nicht. Wenn die Melodie anders als einstimmig oder im Einklang der Stimmen und Instrumente gesungen und gespielt ward, dann traten die anderen Stimmen nicht als begleitende Harmonien, sondern als contrapunktische Gegenstimmen hinzu. Wir werden gleich darauf zurückkommen, daß und weßhalb wir uns in alter Zeit auch unter dem Volk eine verhältnißmäßig große Uebung im Singen, ja im Improvisiren solcher contrapunktischer Gegenstimmen verbreitet denken müssen. Diese einstimmigen Aufzeichnungen nun müssen wir als die recht eigentlichen authentischen Urkunden des damaligen Volksliedes betrachten. Aus solchen Quellen stammen in der folgenden Sammlung die Melodien zu Ton Nr. II A und B. IV. XII. XIII. XVII C. XX. XXI. XXXI. XXXII. XL A. XLI. XLVI B. XLIX$^{b}$. LII. LIX. LXI. LXIX. LXX. LXXIV. LXXX. LXXXIII. XCI. XCII. XCIII. XCVI. CXI. CXII und CXIV.

Ganz nahe schließt sich dieser Quelle sodann eine zweite an: die ältesten Gesangbücher der protestantischen Kirche. Es ist bekannt, daß für viele der ältesten Kirchenlieder die Melodien von Volksliedern benutzt wurden. Wo wir also, was freilich leider nicht immer der Fall ist, wissen, welchem weltlichen Ton eine solche Kirchenmelodie entnommen ist, da haben wir in ihr das betreffende Volkslied vor Augen. Denn die Vergleichung mit anderen Quellen lehrt uns, wie wir sehen werden, daß die Melodien, wenn die Kirche sie aufnahm, fürs Erste noch keine wesentlichen Veränderungen erlitten. Das war ja auch nur natürlich; wollte man doch eben das Volk, indem man ihm seinen Rang als Gemeinde zurückgab, singen lassen, was und wie es zu singen gewohnt war; sonst hätte die Gemeinde natürlich nicht unmittelbar verstanden, diesen Kirchengesang auszuüben. Harmlos aber, wie man auf solche Art die Melodien von der Gasse in die Kirche verpflanzte, trug man wieder andere aus der Kirche auf die Gasse zurück. Denn auch der umgekehrte Fall kommt vor und findet sich in unserer Sammlung (vgl. z. B. Ton III Ach got von himel, sich dorin; Ton IX Auß tiefer not; Ton XXVI Ein feste burg), daß Melodien von Kirchenliedern wieder für weltliche Volkslieder gebraucht wurden.

---

*) Die dem 15. Jahrhundert angehörende unter dem Namen des Locheimer Liederbuchs veröffentlichte Sammlung gewährte leider für die historischen Lieder keine Ausbeute.

Wir dürfen daher getrost die Gesangbücher aus den ersten Jahrzehnten der protestantischen Kirche als gute Fundgrube für Volksmelodien, soweit wir solche in ihnen mit Sicherheit nachweisen können, betrachten. In der vorliegenden Sammlung sind aus solcher Quelle die Töne I. III. V. VI. VIII. XVII A und B. XVIII. XXIV B. XXVI. XXVII. XXVIII. XXX. XXIV B und C. XLVI A. LXV und LXVIII geschöpft.

Daran schließt sich dann endlich eine dritte Quelle, die an sich die reichhaltigste ist, wenn sie auch zufälliger Weise für unsere Sammlung keine so erhebliche Ausbeute bot: das sind die gedruckten Stimmhefte mehr-, d. h. vier- bis achtstimmiger Lieder, welche, 1512 mit der bei Oeglin in Augsburg erschienenen Sammlung anhebend, sich in einer, bei der Kostspieligkeit damaliger Drucke überraschenden Menge durch das ganze Jahrhundert ziehen. Sie enthalten hauptsächlich Volkslieder, welche von den Meistern des Jahrhunderts in mehrstimmigen Sätzen contrapunktisch bearbeitet sind. Die Melodie liegt dabei mit sehr wenigen Ausnahmen in der, zunächst über der Unterstimme liegenden Mittelstimme, welche eben durch diesen Umstand den Namen des Tenors erhielt, denn Tenor bezeichnet eigentlich die einem contrapunktischen Satz als cantus firmus zu Grunde liegende Melodie. Deßhalb bleibt denn auch diese Stimme in dem nicht seltenen Fall, wo sie nicht von einer Tenor-, sondern einer Altstimme gesungen wird, nichtsdestoweniger der Tenor des Satzes. Dergleichen polyphone Sätze über weltliche (wie kirchliche) Melodien bildeten in jener Zeit, neben den Virtuosenmusiken für die Laute und einige andere Instrumente, den Inhalt derjenigen Musik, die wir heute als Haus-, Kammer- und Concertmusik bezeichnen, und zwar nicht nur als Vocal-, sondern auch als Instrumentalmusik. Denn sie wurden nicht nur gesungen, sondern auch (symphonieartig) auf Instrumenten gespielt. Das lehren uns schon die Titel dieser Liederbücher (vgl. z. B. in vorstehendem Verzeichniß die Finckſche, Forstersche und Ottsche Sammlung). Was den gesanglichen Vortrag betrifft, so sind die Lieder hier auf gemischten Chor berechnet, aber mit Knabenstimmen, weßhalb sie in Alt und Tenor oft Stimmlagen haben, welche für Männertenor und Frauenalt nicht ausführbar sind. Aber auch abgesehen von diesem Umstand sind wir heutzutage um Sänger für diese Compositionen einigermaßen verlegen, denn sie erfordern eine Kunstfertigkeit, welche z. B. über diejenige unserer Gesangvereine recht weit hinausragt. In alter Zeit dagegen hatte man die Sänger, welche auf Musiken solchen Styles von Kindesbeinen an geschult waren, zahlreich genug, nämlich durch die Kirchenchöre und die darauf abzielende musikalische Erziehung aller Schulen, in den Currenden, ja auch in weiteren Kreisen unter Denen, die ihre Jugend in solcher Schule zugebracht hatten. Dies erklärt uns die sonst fast unglaubliche Thatsache, daß Musiken, so schwer zu singen und, fügen wir hinzu, für den Hörer durch ihre strenge und überaus herbe Kunstform so schwer verständlich, dennoch so allgemein beliebt und so allgemein verbreitet waren, wie es uns der Umfang und die Anzahl derartiger Sammlungen auf ganz unwiderlegliche Weise beweist. Allerdings haben wir uns offenbar zwischen den eifrigen Liebhabern dieſer Art von Musik und den musikalisch weniger gebildeten Kreisen für damals denselben Unterschied und wohl auch denselben Kampf zu denken, wie heute zwischen den Freunden ernster „classischer“ Musik und den Verehrern der Tanz- und Gartenmusiken. Aber es ist wohl anzunehmen, daß eben vermöge der ganz allgemein verbreiteten musikalischen Vorbildung das Geschick, die Fassungskraft und die Liebe für jene schwierigen musikalischen Formen gegen heute

verhältnißmäßig weit verbreitet war. Ja selbst die sich daran anschließende und innerhalb der eigentlichen Kunstkreise ja damals seit Jahrhunderten gepflegte und geübte Kunst des freien Discantirens, d. h. die Geschicklichkeit, zu einem gesungenen Liede eine contrapunktirte Gegenstimme, einen Baß etwa oder eine figurirende und harmoniebildende Oberstimme im augenblicklichen Gesang frei zu erfinden, müssen wir uns als im Volke ziemlich verbreitet denken. Sänger nun, die auf solche Art des Gesanges eingeschult waren, sind unter den „Gelerten" gemeint, für welche der Druck unseres Liedes Nr. 558 einen vierstimmigen Satz der beschriebenen Art als Ton anführt, während andere, ungeübte Sänger das Lied einstimmig auf die Melodie „Die sonne ist verblichen" singen mochten. Und das Triller'sche Gesangbuch hat denselben Gegensatz im Auge, wenn es auf dem Titel seine Melodien als für „Layen und Gelerte" gleich geeignet bezeichnet. Wenn aber Walther sein Wittenbergisches Gesangbuch mit solchen polyphonen vierstimmigen Bearbeitungen herausgab, so sind dieselben jedenfalls nicht sowohl für die Gemeinde als für die gebildeten Kirchenchöre bestimmt, welche dem einstimmigen Gemeindegesang dadurch einen breiten Hintergrund geben oder mit ihm abwechseln mochten. — Für unsere Sammlung nun haben mehrstimmige Sätze der besprochenen Art in ihren Tenören die Melodien der Töne Nr. XV. XXIV A. (XXX) XXXIV A. XL B. XLVIII. L. LIII. LVI. XCII. XCV. XCIX. C. CI. CIV und CV geliefert.

Ueber Auffassung und Behandlung der folgenden Melodien sind noch einige Bemerkungen voraufzuschicken. Manchem Leser glaube ich einen Dienst zu erweisen, wenn ich dieselben an eine, freilich nur in den allerallgemeinsten Zügen zu gebende kunstgeschichtliche Erörterung knüpfe. Kenner der alten Musik mögen diesen kleinen Umweg entschuldigen, auf dem ich nur Solchen, welchen die Geschichte der Musik nicht bekannt ist, in Kürze deutlich machen möchte, in welchem Stadium ihrer Entwickelung sich diese Kunst im 16. Jahrhundert überhaupt befand und eine wie große Bedeutung innerhalb ihrer damals das Lied hatte.

Es sind die Griechen, deren wunderbar feiner ästhetischer Sinn auch in der Musik die Grundlagen aller weiteren Entwickelung auf feste Weise legte; aber sie entfalteten noch nicht alle Seiten der Sache; sie sind, was man auch von der Herrlichkeit ihrer Musik lesen und glauben mag, dennoch auf einer vorbereitenden Stufe der Kunst stehen geblieben. Ihr Verdienst ist es zunächst, aus der, der Möglichkeit nach bis ins Unendliche theilbaren Tonreihe das normale Maß eines ganzen Tones und die auf rationalen (Schwingungs-) Verhältnissen beruhenden Intervalle der Secunde, Terz u. s. w. herausgefunden und auf solchem Wege die Tonleiter aufgestellt zu haben, auf der für alle Zeit die Musik beruht. Doch nicht unsere chromatische, in lauter halben Tönen fortschreitende, sondern die diatonische Tonleiter, d. h. diejenige Reihenfolge der Töne, in welcher, von C anfangend, auf zwei ganze Töne immer ein halber folgt (C–d–e–f. G–a–h–c). Die Claviatur unserer Flügel u. s. w. zeigt uns, im Anschluß an diese uralte griechische Grundlage, noch heute die diatonische Tonleiter in ihren weißen Tasten; in den schwarzen Obertasten dagegen haben wir die erst später eingeschobenen chromatischen Halbtöne vor Augen. Auf dieser diatonischen Tonleiter erbauten die Griechen sodann (statt unserer, daraus erst allmälig vermöge Einschiebung der Halbtöne erwachsenen Dur- und Molltonart) eine Anzahl von Tongeschlechtern, welche später in der Kunstübung der christlichen Kirche unter Ausschluß des nicht mehr Praktischen und im Anschluß zwar an die alten griechischen Bezeichnungen, aber z. Th. in abweichender Verwendung der Ausdrücke folgende Namen

erhielten: 1) Jonisch, die Reihe von C–c (immer mit Ausschluß der schwarzen Halbtöne unseres Claviers, um die Schilderung durch dies bekannteste Instrument zu verdeutlichen); 2) Dorisch, von D–d; 3) Phrygisch, von E–e; 4) Lydisch, von F–f; 5) Mixolydisch, von G–g, und 6) Aeolisch, von A–a. Wenn eine Melodie sich der Hauptsache nach nicht zwischen Grundton und Octave einer Tonart, sondern zwischen ihrer Unterquinte und Oberquarte bewegt, im Jonischen also z. B. nicht zwischen C–c, sondern zwischen G–g, aber auf C schließend, dann bezeichnete man dies als Hypojonisch, Hypodorisch u. s. w. — Neben dieser Seite der Musik, d. h. neben den harmonischen Tonverhältnissen, soweit sie sich im Nacheinanderklingen der Töne, d. h. im Bau melodischer Tonreihen, darstellen, haben die Griechen ferner jenes bewundernswerthe System der Tactmaße und der musikalischen Rhythmik geschaffen, welches uns in ihrer Metrik vorliegt. Denn was sich hier in den Worten und im Strophenbau als Versmaß zeigt, das war zugleich, auf die begleitende Musik angewandt, musikalischer Tact und Rhythmus. Dagegen blieb den Griechen die dritte Seite der Musik, deren Hinzutritt die Entwickelung der Kunst erst zur eigentlichen Vollendung bringen konnte, noch unerschlossen: die Harmonie, soweit sie sich nicht in der Aufeinanderfolge, sondern im gleichzeitigen Erklingen der Töne offenbart. An diesem Punkt nahm das Mittelalter die Arbeit wieder auf.

Aber freilich gelangte es erst nach jahrhundertlangen Vorarbeiten bis an den Anfang dieser Neubildung. Denn die junge christliche Kirche, innerhalb deren die weitere Entwickelung sich zunächst vollzog, begann damit, sich innerhalb der Ueberlieferung einzurichten. Der Gottesdienst ward in Hymnen und Liturgie mit einer, wesentlich auf den griechischen Gesetzen beruhenden Musik ausgestattet. Schon früh wurden kirchliche Gesangschulen für diesen Zweck errichtet. Bald begann man auch mit neuen theoretischen Untersuchungen. Die Kirche aber sorgte dafür, daß dasjenige, was sich auf solche Art in ihren Hauptsitzen zu Rom und Mailand gebildet hatte, gleichmäßig über das ganze Abendland verbreitet wurde, indem sie ihm den Charakter des kirchlich Geweihten und dadurch des Normalgültigen verlieh und es unter ihre eigenen wesentlichen Aufgaben zählte, die Meister, Sänger und Spieler für diese ihre Kunstübung zu erziehen: ein Umstand, der von großem Einfluß auf die Geschichte der Musik gewesen ist, denn es wurden dadurch die musikalischen Arbeiten in dem ganzen großen Völkergebiete, welches einer neuen Cultur entgegengieng, gewissermaßen geregelt, auf dieselben Ziele gelenkt und immer von Neuem wieder zur Einheit zusammengefaßt. Es war eine weitere natürliche Folge dieser ganzen Einkehr der alten Kunst in die christliche Kirche, welche sie benutzen wollte, um ihrem neuen hohen Ideenkreise einen erhabenen und schwungvollen Ausdruck zu verleihen, daß die Musik auch ihrerseits wieder dadurch in neue Bahnen der Entwickelung geleitet werden mußte. In der Kirche trat bald neben die, an das griechische Vorbild sich enger anschließende älteste Art, welche man mit dem Namen des Ambrosianischen Gesanges zu bezeichnen pflegt, seit dem 6. Jahrhundert in dem sogenannten Gregorianischen Gesang eine Neubildung, deren Hauptkennzeichen darin besteht, daß sie ihre Noten nicht eigentlich mißt, sondern frei nach den Accenten des Textes singt, indem sie für die Texte zugleich das System der griechischen Metra fallen läßt. Auch andere selbständige Formen kirchlichen Gesanges entwickelten sich früh. Der ganze kirchliche Gesang aber bestimmte rückwirkend dann wieder die Musik im Volk und ihre Formen; dabei aber trat nachweislich schon früh eine Wechselwirkung ein. Denn auch in

diesen früheren Jahrhunderten mußte, was die Kirche übte und lehrte, vermöge der Schulen und Kirchenchöre in die Laienwelt draußen hinüberwirken.

Daß der Gregorianische Gesang die Musik aus den Fesseln der, doch nur zum kleinsten Theile noch in Uebung gebliebenen antiken Metrik einstweilen gelöst hatte, war entschieden nützlich für die weitere Entwickelung. Denn die neuen Sprachen, ja selbst das kirchliche Latein war keineswegs mehr im Stande, der Feinheit und dem unendlichen Formenreichthum der griechischen Metren als Träger zu dienen. Es mußte jetzt vielmehr die Tonmessung und das Rhythmisiren vom Text auf die Musik übergehen; diese mußte aus sich selbst ein ihrem eigenen Wesen entsprechendes System der Tonmessung, des Tactes und der Rhythmen herausbilden, wobei sie freilich, sei es nun um des gleichen Wesens der Sache willen oder vermöge wirklicher Einflüsse der antiken Metrik, in den Grundlagen und Hauptsachen doch wieder nur eben dasjenige rein musikalisch ausprägte, was bei den Griechen Metrik gewesen war. Das ist die im früheren Mittelalter vollzogene Schöpfung der Mensuraltheorie und der mensurirten, d. h. in fest gemessene Rhythmen und Tacte abgetheilten Musik, im Gegensatze zu dem, in mehr oder minder gleichen, nur nach dem Wortaccent verschieden betonten Noten hinfließenden (Gregorianischen) cantus choralis oder cantus planus. Die Musik ward zur Herausbildung jener Mensuraltheorie schon durch die neue und letzte große Aufgabe genöthigt, welche eben um dieselbe Zeit, etwa seit dem 10. Jahrhundert, den Geistern aufzugehen begann, indem die Bewegung anhob, welche zur Entfaltung der Harmonie im mehrstimmigen Zusammenklang der Töne und damit zur Vollendung der Musik als Kunst führte. Dabei war man vorläufig aber weit entfernt davon, auf den Gedanken blos begleitender Harmonien zu gerathen, welche uns heute so sehr als das Einfachste, ja Unentbehrliche erscheinen, daß wir erst in die Geschichte blicken müssen, um uns zu überzeugen, daß solchen scheinbar so nahe liegenden Begleitungen der Melodien durch Accorde zeitlich die schwierigsten contrapunktischen Formen vorangegangen sind und als Vorbereitung und Weg dahin dienen mußten. Man stellte sich nämlich seine Aufgabe so: eine Melodie gleichzeitig von mehreren Stimmen in verschiedener Tonhöhe erklingen zu lassen, oder zu einer Melodie andere Melodien in anderen Stimmen unter harmonisch geregeltem Verhältniß der dadurch zusammentreffenden Töne hinzuzufügen. Mit den unförmlichsten Quinten- und Quartenparallelen fing man an, um im Lauf von etwa fünf Jahrhunderten angestrengten geistigen Schaffens und Ringens zu den schwierigsten Aufgaben der contrapunktischen Kunst und zugleich zu einer staunenswerthen Virtuosität in der Handhabung der strengsten canonischen Formen und des fugirenden Satzes emporzusteigen. Das älteste Verdienst gebührt hierbei den Franzosen; ihre vornehmste Entwickelung aber haben die contrapunktischen Formen im 14.—16. Jahrhundert durch die niederländischen Meister und Schulen erhalten. Kleine Proben dieser, dem Ohr noch sehr herben und nicht leicht erfaßbaren Kunst, wie sie im 16. Jahrhundert von den deutschen Meistern geübt wurde, finden wir in den mehrstimmigen Beilagen dieser Sammlung. Es mußte noch ein Letztes hinzukommen, um die Musik auf den ersten wirklichen Höhepunkt ihrer Geschichte hinaufzuführen: sie mußte von den harmonischen Härten und aus der schroffen Eckigkeit, in die sie auf ihrem Wege gerathen war, wieder erlöst werden. Das geschah in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch den Schönheitssinn und die Klangliebe der Italiener, es war vor Allen Palästrinas That und unsterbliches Verdienst. Dieselbe Bewegung führte dann zugleich, und zwar in Deutschland erst um den Anfang des 17. Jahrhunderts, zu

dem weiteren Ergebniß, daß man auf dem Gebiete der volksthümlicheren Musik und innerhalb der kleineren Formen die rein contrapunktische Gestaltung überhaupt verließ und mit accordischen Begleitungsharmonien vertauschte. So also sah es, in allgemeinsten Umrissen, in der Musik aus, als unmittelbar vor den zuletzt erwähnten, abschließenden Neuerungen unter den „Gelehrten" in Deutschland die vierstimmigen Sätze, im Volke die einstimmigen Melodien unserer Sammlung gesungen und auf „allerlei Instrumenten" gespielt und gepfiffen wurden.

Sehen wir danach, welchen Rang denn innerhalb dieser Musik unsere „Volkslieder" einnahmen.

Wir setzen heute die erste unter den wesentlichen Eigenschaften eines musikalisch schaffenden Meisters in die glückliche Erfindung der Motive und ihre Entfaltung zur Melodie. Das war im Mittelalter anders: die ganze Zeit war so sehr mit Polyphonie beschäftigt, daß für das bei Weitem erste, ja für das eigentlich allein nennenswerthe Verdienst eines Meisters das Geschick des mehrstimmigen Satzbaues galt. Mochte er seine Melodie, seinen Tenor, nehmen, woher er wollte, wenn er ihn nur zu kunstvollem Bau entfaltete oder zierlich in einem Gewebe von Stimmen versteckte und begrub. Ohne Zweifel wirkte eine alte Gewohnheit dabei mit. Die Arbeit des Satzes hatte ja zunächst der Kirche gegolten; in dieser aber war die Melodie wirklich ein bereits in den Hymnen, der Liturgie u. s. w. gegebenes Element, das frei zu erfinden den Meistern gar nicht einmal zustand. Wo ihnen aber für ihre kirchlichen Motetten u. s. w. die Kirche keinen Tenor vorgeschrieben, da griffen sie, einmal gewohnt, den Tenor gewissermaßen als die ihrer Kunst von außen her gestellte Aufgabe zu betrachten und in Anspruch zu nehmen, einfach zu außerkirchlicher Musik: sie verwandten weltliche Lieder als Tenöre für kirchliche Motetten, Messen u. s. w. Wie hätten sie da nicht auch umgekehrt dem weltlichen Liede als solchem und auf seinem eigenen Boden dieselbe Kunst der Behandlung zu Theil werden lassen sollen? In der That bearbeitete man nun das Volkslied auch für den außerkirchlichen Gesang ganz genau in derselben Weise, wie jene kirchlichen Sätze; zwischen beiden findet ein wesentlicher Unterschied im Styl nicht statt. Das Locheimer Liederbuch zeigt uns, daß auf diesem Gebiet in Deutschland um die Mitte des 15. Jahrhunderts der dreistimmige Satz, der dann die Melodie in die Mitte einer discantirenden Oberstimme und eines grundlegenden Basses stellt, der üblichste war. Im Volke selbst mögen zweistimmige Sätze (die man, wenn ich nicht irre, später mit dem Ausdruck „auf weise eines bergreien" u. dgl. bezeichnete) geläufiger gewesen sein, ja wir müssen uns, wie schon bemerkt, die Fähigkeit, dergleichen Gegenstimmen auch wohl improvisirend zu singen, oder bei den Instrumentisten das Geschick, die gesungene Melodie auf den Instrumenten mit der Unterlage eines Basses zu versehen, als im Volke recht weit verbreitet denken. Im Anfang des 16. Jahrhunderts finden wir dagegen den vierstimmigen Satz in der allgemeinsten Geltung und Beliebtheit; der zwei- und drei-, so wie andererseits fünf- bis achtstimmige Satz erscheint mehr als Ausnahme daneben.

Aber nicht allein zwischen solchem weltlichen und einem kirchlichen Satz ist kein Unterschied des Styls vorhanden, sondern, wie wir weiter hinzufügen müssen, auch zwischen der einfachen Melodie eines Volksliedes und dem Tenor eines solchen Kunstliedes ist kein wesentlicher Unterschied, sondern das Lied ward ganz so aufgenommen, wie es im Volksgesang bereit lag. Selbst wenn der Meister es für seine Zwecke mit Verzierungen und Melismen, d. h. wortlosen Tonreihen, ausschmückt, läßt er doch

sein eigentliches Wesen unberührt; ja selbst wenn er um des Satzes willen noch rücksichtsloser etwa in den Rhythmus eingreift, verändert er es dennoch nicht bis zur Unkenntlichkeit. Wir können und müssen diesen Satz aber auch umkehren: die Volksmelodien zeigen auch ihrerseits genau die gleiche Natur, ruhen, was Tonalität und Rhythmus betrifft, genau auf denselben Grundlagen, wie die Musik der Schule. Ein Kunstlied im heutigen Sinn gab es, gegenüber dem Volkslied, noch nicht, auch nicht, oder vielmehr am allerwenigsten, darf man etwa das meistersängerische Lied als einen Gegensatz dieser Art fassen. Die Kunst, welche in Kirche und Schule gelehrt und geübt ward, war dieselbe, bei der auch die fahrenden Sänger und Spieler, die Minne- und Meistersänger in die Schule giengen; es war dieselbe Kunst, die sich auf hundert Wegen unter allem Volk verbreitete und die auch der rein volksmäßigen Musik ihre Regeln gab und ihre Bahnen vorzeichnete. Wie denn überhaupt aller Volksgesang bis zu gewissem Grade immer nur ein Reflex der Kunstmusik seiner oder einer früheren Zeit ist. Aus sich selbst heraus schafft sich „der Volksgeist" ebensowenig eine eigene Kunst der Musik, wie er sich seine eigene Kunst der Malerei oder Sculptur schafft. Wohl aber spricht er in den Formen der anderswo erwachsenen Kunst, indem er sie vor Allem gern der schulmäßigen Künstlichkeit entkleidet, seine eigene Art zu denken und zu empfinden aus. So wenig aber nun im 16. Jahrhundert das Volksmäßige in diesem Sinn überhaupt schon auf eine einzelne Classe, auf die niederen, die ländlichen Schichten des Volkes beschränkt war, sondern vielmehr ein und derselbe Zug, Ton und Klang volksthümlicher Empfindung noch durch alle Classen des Volkes gieng, wenn auch nicht mehr durch alle Persönlichkeiten, ebensowenig gab es damals ein Volkslied, dessen Schöpfung und Gesang den unteren Regionen des Volkslebens allein zugefallen wäre, sondern dasselbe Lied ward vor Kaiser und Königen wie beim ländlichen Tanz, dasselbe von und vor Fürst und Oberst wie von und vor dem letzten Landsknecht, dasselbe von den kunstreichsten Meistern des Satzes oder des Spieles wie vom Burschen in der Schenke, ja endlich dasselbe in den geweihten Räumen der Kirche wie auf dem Markt gesungen. Derselbe Styl, dieselbe Kunstregel beherrscht das Ganze. Sie stand ja in alter Uebung und war längst aller Welt ins Blut gegangen. Ganz gewiß aber haben wir unter den Schöpfern solcher Melodien neben den eigentlichen Meistern, die, wie wir wissen, die Erfindung solcher Lieder keineswegs etwa unter ihrer Würde achteten, wenn sie auch nicht weiter große Ehre damit einzulegen dachten, zunächst und zuerst an die zahlreich umherfahrenden Musiker von Fach, dann aber auch an die noch viel zahlreicheren sonstigen gutgeschulten Sänger und Musiker zu denken, die aus allen Schulen hervorgiengen, darunter gewiß viele Männer, die, wie mit der Praxis, so auch mit der Theorie recht wohl bekannt waren. Es braucht uns deßwegen durchaus nicht so sehr zu wundern, wenn diese Lieder keineswegs jenen Grad von Einfachheit und Kunstlosigkeit zeigen, den wir mit der Vorstellung eines Volksliedes zu verbinden gewohnt sind. Wir werden darauf gleich noch näher eingehen.

Erkennen wir nun die große Bedeutung des Liedes für jene Zeit schon in seiner gleichmäßigen Verbreitung durch alle Lebenskreise, so wird uns dieselbe noch viel deutlicher werden, wenn wir dabei sehen, daß das Lied recht eigentlich im Mittelpunkt der gesammten Musik jener Zeit steht und ziemlich alle ihre Zweige beherrscht. Daß es für diese Zeit noch keine wirkliche Instrumentalmusik giebt, d. h. keine Musik, welche ohne Betheiligung des Wortes ihren Gegenstand mit blos instrumentalen Mitteln darzustellen unternimmt, bedarf nicht erst der Bemerkung. Instrumentalmusik in

diesem Sinn ist eine Schöpfung viel jüngerer Zeit. Alle ältere Instrumentenmusik erweist sich dagegen nur als die Uebertragung von Gesangmusik auf die Instrumente. Auch geistliche Musiken wurden zu solchen Zwecken, z. B. für Tafelmusiken u. dgl., gebraucht. Nicht einmal die Tanzmusik macht davon eine wirkliche Ausnahme. Vielmehr bestand die Tanzmusik seit Alters grade im gesungenen Lied und die Bestimmung einer großen Menge von Liedern, z. B. unter denen der Minnesänger, ist eben die, als Tanzlieder zu dienen. Das dauerte bis über das 16. Jahrhundert hinaus. Eine andere Frage ist allerdings die, ob sich nicht daneben grade auf dem Boden des Tanzes schon früh reine Instrumentalmusik entwickelte. In der That gab es im 16. Jahrhundert wirklich neben den gesungenen oder aus dem Liede auf die Instrumente übertragenen Tänzen auch solche, die von Anfang an nur für die Instrumente geschrieben waren. Wir lernen sie u. A. aus Uebertragungen auf die Laute kennen. Sie sind aber, was ihren musikalischen Gehalt betrifft, so armselig und von so niedriger Gattung, daß wir sagen müssen, sie können neben dem in so viel höherem Range stehenden Liede noch gar nicht den Anspruch auf künstlerische Bedeutung erheben. Mit dem Marsch, der zweiten Art angewandter Instrumentenmusik, ist es allen Anzeichen nach nicht anders: das Bessere wird auch für diesen Zweck wieder dem Alles versorgenden Liede entnommen sein; das Uebrige scheint sich nicht weit über die Rhythmen der Schlaginstrumente und die einfachen Modulationen der Zinken, Hörner u. s. w. hinaus erstreckt zu haben. Der Bläser aber, welcher sich als Künstler, oder, um modern zu sprechen, als Solist hören lassen wollte, konnte sich nur wieder an das Lied halten. Eben so Virtuosen anderer Art, die recht eigentlichen Modevirtuosen des 16. Jahrhunderts, nämlich die Lautenschläger. Worin die Litteratur für ihr Instrument bestand und womit sie jene uns wenig begreifliche, aber nicht zu bezweifelnde oft wahrhaft hinreißende Wirkung auf ihre Hörer übten, ist uns aus mehreren Lautenbüchern genügend bekannt: es sind außer den nur in kleinerer Zahl vertretenen kirchlichen Stücken und einigen, hauptsächlich natürlich für den praktischen Gebrauch bestimmten Tänzen eben wieder nur die Lieder und zwar Lieder in den oben besprochenen schwierigen mehrstimmigen Sätzen, welche der Lautenist, ziemlich mangelhaft noch dazu, auf sein Instrument übertrug, indem er sie durch endlose Läufe und Triller noch krauser machte. Eine wahrhaft abscheuliche Gattung von Musik; das ledernste Virtuosenthum von heute ist nicht lederner.

Auf diese Art sehen wir also das Lied ziemlich alle Seiten des Musiklebens jener Zeit durchdringen und erfüllen. Abgesehen von seinem eigensten Leben als Minnesang, Meistersängerton, weltliches und geistliches Volkslied, dient es dem Meister als Motiv für seine kirchlichen Compositionen und als Tenor seiner contrapunktischen weltlichen Sätze; es stattet den Tanz aus, es dient der Instrumentalmusik als Stoff, den Virtuosen als Unterlage ihrer Kunst und Kunststücke; es war aber auch hoch und edel genug, um die Kirche mit einem neuen und herrlichen Gemeindegesang auszustatten. In der That ist es der Kern und Inbegriff aller weltlichen Musik der alten Zeit, die Hauptquelle der ganzen Entwickelung auf dieser Seite der Kunst. Und erinnern wir uns nun an diesem Punkte, wo wir dem Liede eine so hohe geschichtliche Bedeutung zuerkennen, noch einmal daran, daß wir es dabei nur mit den einstimmigen Melodien zu thun haben; denn nur in diesen besteht nach dem Begriff der Zeit das Lied; was von contrapunktischer Arbeit und bald hernach dann auch von Begleitungsharmonien hinzukam, war eine zufällige und insofern also auch gleichgültige äußerliche Zuthat. Wie sollten wir uns denn unter solchen Um-

ständen darüber wundern, wenn wir diese Melodien künstlerisch bedeutend ausgestattet finden?

Und zwar, wie im Vorbeigehen bemerkt werden möge, das eigentliche Volkslied in höherem Maße als die Töne der Meistersänger. Diese halten zäh und ohne rechtes eigenes inneres Leben an einer alten Tradition fest, die von den Minnesängern der höfischen Zeit an die fahrenden Sänger kam, welche überhaupt die Erben ihrer Kunstübung waren, und von diesen dann wieder in die zünftigen Meistersängerschulen. Schon der Augenschein lehrt, daß diese Melodien im 15. und 16. Jahrhundert an wahrer Wirksamkeit hinter dem Volksliede zurückstehen, denn nur wenige von ihnen sind zu weiteren Schicksalen berufen worden, wie z. B. der alte Herzog Ernst-ton, der von Sixt Buchsbaum zu einem Marienpsalter verwendet ward und dann in den kirchlichen Gesang übergieng. Eben das Festhalten an einer veraltenden Ueberlieferung hat diese Töne um die Theilnahme an derjenigen Entwickelung gebracht, welche neben ihnen die in frischem Aufschwung begriffene Musik durchmachte und welche dem Volkslied zu statten kam. Man fühlt in der That diesen einförmigen und rhythmisch unbelebten Meistersängertönen leicht an, daß sie ein absterbender Zweig am Baume der Kunst sind.

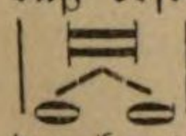
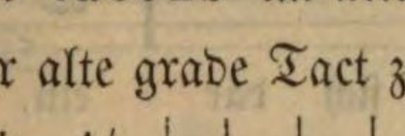
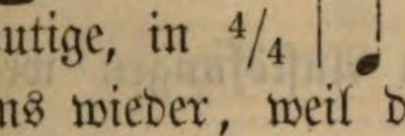
Was nun das in den Volksmelodien herrschende Kunstprincip betrifft, so wollen wir nur auf zwei Punkte, ihre Tonalität und ihre Rhythmen, mit einigen Bemerkungen eingehen.

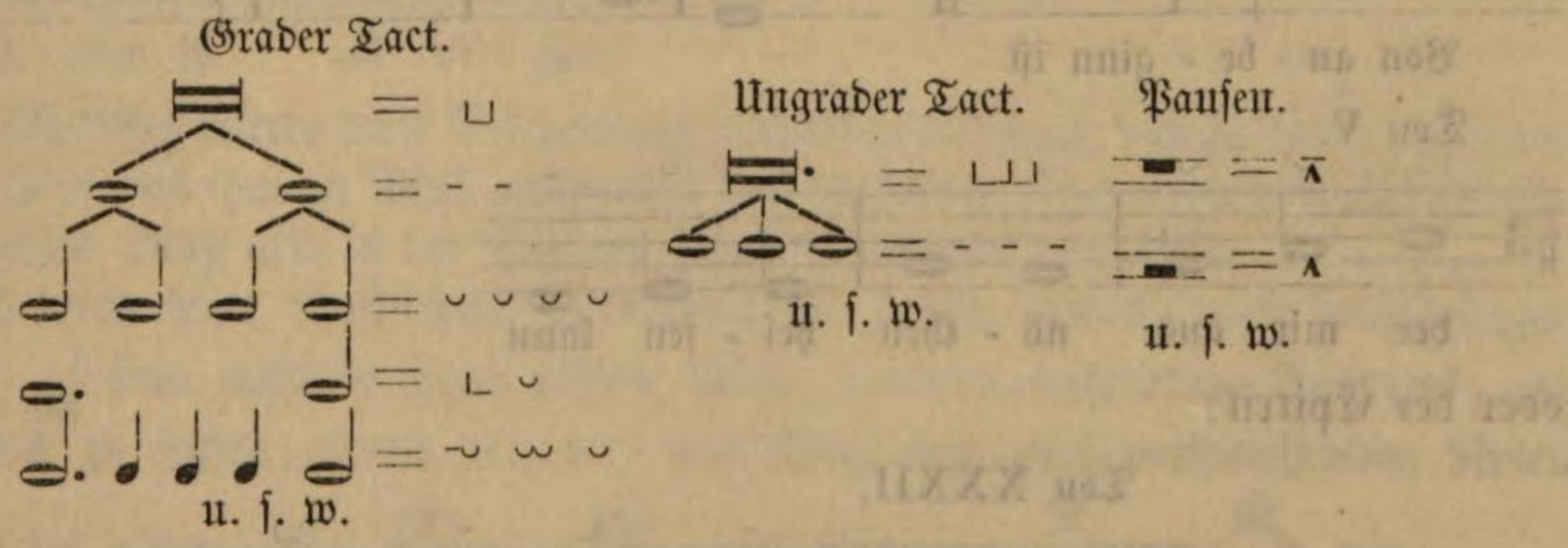
In ihrer Tonalität stehen die Volkslieder des 15. und 16. Jahrhunderts ganz auf gleicher Linie mit der sonstigen Musik ihrer Zeit: sie sind nicht in unserm heutigen Dur und Moll, sondern in den Octavengattungen der sogenannten Kirchentöne erfunden. Unter diesen Kirchentönen entspricht nur einer, der jonische, genau unserm heutigen Dur; auch Lydisch und Mixolydisch sind Durtonarten, aber mit charakteristischen Abweichungen. Eben so unterscheiden sich das Dorische, Phrygische und Aeolische, jedes auf seine eigene Art, charakteristisch von unserer Molltonart. Ob sie uns in ihrem Verlauf einen vorwiegend durartigen oder mollartigen Eindruck machen, kommt ganz auf die Behandlung im Einzelnen an. Nun ist allerdings die volle Strenge dieser Tongeschlechter von der Kunst jener Zeit bereits durchbrochen und aufgegeben, wozu die mehrstimmigen Sätze mit Nothwendigkeit zwangen, und es ist wahr, daß unter den Durtonarten das Jonische, also unser Dur, bereits bedeutend vorwiegt, so wie daß die Molltonarten durch Behandlung und durch Einfügung der Halbtöne häufig schon geradezu dem modernen Moll entsprechen. In solcher Hinneigung zu den beiden modernen Tongeschlechtern liegt unleugbar ein Zug zum Einfacheren, aber zugleich auch zum Vollkommeneren. Denn die Vortheile der älteren Tonarten bleiben darunter ja für jeden, der sie für Zwecke der Charakteristik benutzen will, unverkümmert erhalten. Ich weiß aber nicht, ob es nicht ein Irrthum ist, wenn man diese Erscheinung gerade als etwas dem Volkslied besonders Eigenthümliches und als auf der natürlichen Hinneigung des Volksgeistes zum Einfacheren Beruhendes betrachtet, wie neuerdings mehrfach geschehen ist. Ein Festhalten am Einfachen oder eine Rückkehr aus Verkünstelung zur Einfachheit ist es nicht, denn dies Einfachere war ja bisher gar nicht da; sondern es ist ein Fortschritt zu einer höheren Entwickelung des Systems. Daß aber die Anregung dazu vielmehr grade auf dem Kunstgebiet selbst durch die Polyphonie gegeben ward, ist eine unleugbare Thatsache. Denn die Polyphonie war es, welche zum Aufgeben der strengen Consequenz in Behandlung der diatonischen Tonleiter zwang, weil man sonst harmonischen Ungeheuerlichkeiten verfallen wäre.

Ich glaube daher, daß die Bewegung, welche zur Vertauschung der diatonischen mit der chromatischen Tonleiter und damit zu einer wesentlichen Vervollkommnung führte, sich weit mehr in der Schule als durch den Volksgesang vollzog. Im einstimmigen Gesange haben noch dazu jene alten Tonarten gar keine sonderlichen Schwierigkeiten, während sie ein bequemes und wirksames Mittel der Charakteristik gewähren. Bekannt waren sie, die in tausendjähriger Uebung standen, natürlich allem Volk; warum also hätte das Volk auf diesem Gebiet nicht so gut, wie auf anderen, das Altüberlieferte ruhig fort üben sollen? In der That finden sich denn auch in den folgenden Melodien fast alle alten Tonarten vertreten, wenn auch das Jonische, also unser Dur, an Zahl überwiegt. Denn es sind darunter 19 jonische (und hypojonische) Melodien, 5 mixolydische, 11 dorische, 9 äolische und 8 phrygische.

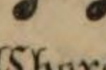
Wenn der einstimmige Gesang zur Charakterisirung seiner leichten Tonreihen stärkere Mittel, wo sie auf seinem Wege liegen, nicht verschmäht, so ist das ganz natürlich, weil ihm eben überhaupt nur sehr beschränkte Mittel des Ausdrucks zur Verfügung stehen. Das wollen wir uns auch zweitens in Betreff der Rhythmen gesagt sein lassen, wenn sich diese in den folgenden Melodien im Ganzen so künstlich zeigen, daß man daraus Zweifel an der wirklichen Volksthümlichkeit der Melodien hat schöpfen wollen. Diese Zweifel sind indessen nur möglich, so lange man Melodien nur in den mehrstimmigen Sätzen oder in den kirchlichen Gesangbüchern vor sich hat. Denn in jenen wie in diesen könnten sie ja allerdings um der besonderen Zwecke willen, denen sie hier dienen, verändert und um ihre volksmäßige Gestalt gebracht worden sein. Ja sie sind vielmehr wirklich in manchen Fällen verändert worden. Anders steht es aber um die einstimmigen Aufzeichnungen, aus denen, wie oben mit Zahlen belegt ist, für die folgende Sammlung mehr Lieder, als aus einer der beiden anderen Quellen, fast so viel, als aus beiden anderen zusammen, geschöpft worden sind und deren unter der Arbeit eine noch weit größere Zahl vorgelegen hat. Diese, entweder für Singende oder von Singenden aufgezeichnet, theils gradezu für den Gesang des Volkes bestimmt, theils aus ihm niedergeschrieben, schließen jeden Zweifel daran, ob sie die Melodien wirklich so, wie sie im Volke gesungen wurden, enthalten, aus. Es zeigt sich aber, wie schon erwähnt, daß die Gestalt dieser einstimmigen Volksmelodien von derjenigen, in der sich die Lieder im Kirchengesang wie im Kunstgesang finden, in zahlreichen Fällen nicht abweicht. Man vergleiche z. B. in Ton XL die beiden einstimmigen Aufzeichnungen A und C mit dem Brantschen Tenor B; solche Beispiele liegen in mehreren Fällen vor. Eben so häufig stimmen ganz verschiedene, zu verschiedenen Texten an verschiedenen Orten gemachte einstimmige Aufzeichnungen im Wesentlichen mit einander überein, stimmen Tenöre der Kunstsätze mit den einstimmigen Formen der kirchlichen Gesangbücher überein. Ja innerhalb der mehrstimmigen Sätze selbst war der Beweis gegen die Zweifel an der unverfälschten Treue ihrer Tenormelodien zu widerlegen: wenn, wie z. B. bei den Tönen L und CIV der Fall ist, eine Melodie sich ganz gleichlautend als Tenor in vier und mehr Sätzen verschiedener Meister wiederfindet, so ist das eben nur dadurch erklärbar, daß diese Meister die Melodie unverändert, so wie sie im Volk gesungen ward, aufnahmen.

Ich muß aber nun zum Schluß auf diese z. Th. sehr eigenthümlichen Rhythmen, deren Volksmäßigkeit für das 16. Jahrh. hiernach irgend einem Zweifel nicht unterzogen werden kann, etwas ausführlicher eingehen, weil ich in Betreff verschiedener Punkte meine Auffassung wie meine Behandlung in den folgenden Ueber-

tragungen der Melodien zu rechtfertigen habe. Wenn ich dabei von einer Zusammenstellung mit der griechischen Metrik ausgehe, so wird nur scheinbar dadurch eine an sich schwierige Sache noch verwickelter. Vielmehr ist die Uebereinstimmung zwischen den alten musikalischen Rhythmen und den antiken Metren eine derartige, daß beide sich auf lehrreiche Weise wechselseitig beleuchten; sie ist so groß, daß ihre Zusammenstellung den Vortheil gewährt, musikalische Erscheinungen, welche sich dem Leser sonst nur durch Noten oder Beschreibungen klar machen ließen, kürzer und sicherer durch bekannte metrische Namen bezeichnen zu können. Es ist aber dabei die Metrik in derjenigen Gestalt vorausgesetzt, wie sie sich durch die neuesten Forschungen von H. Schmidt herausgestellt hat. Die Schmidtschen Bezeichnungen behalte ich bei; sie sind für die musikalischen Rhythmen eben so zutreffend und ausreichend, wie für die metrischen. Nur muß ich den Metren, nach Maßgabe der alten Mensuraltheorie, andere Notenwerthe gegenüberstellen, als Schmidt es thut, indem er, wie es für seine Zwecke richtig war, seine Wahl innerhalb des modernen Tonsystems traf. Es muß nämlich für die alte Musik als Maß eines ganzen Tactes im heutigen Sinn eine Brevis (d. h. eine heutige doppelte Tactnote) angesetzt werden, welche in 2 Semibreven (d. h. 2 heutige ganze Noten) zerfällt, deren jede nach altem Ausdruck einen tactus hat, d. h. die erste den Niederschlag und die zweite den Aufschlag, so daß erst zwei tactus im alten Sinn einen Tact im heutigen bilden, nämlich:  Der alte grade Tact zerfällt mithin in $^4/_2$:  , nicht, wie der heutige, in $^4/_4$  . In der Ausführung ändert sich das jedoch meistens wieder, weil die Lieder fast immer die Vorzeichnung ¢ haben, was an Geschwindigkeit eben $^4/_4$ statt $^4/_2$ ergiebt, weßhalb ich die Uebertragungen auf heutige $^4/_4$ reducirt habe. Den metrischen Bezeichnungen entsprechen demnach die Notenwerthe so, wie das folgende Schema es zeigt:




Daraus ergiebt sich folgende Parallele für die Hauptmetren.

1. (Dialyse der Kürze:  .) Trochäus disemos ; Pyrrhichius ; Tribrachys ; die Choreen  und , (beides Trochäen, denn auch der letzte hat den Ictus auf erster Stelle: ; jambischer Rhythmus dagegen entsteht nur durch den Auftact); kyklischer Hexameter  Diese alle kommen nur als halbe Tacte vor, soweit meine Erfahrung reicht. Folgende Metren dagegen bilden einen ganzen Tact:

2. Spondeus ; die zwei Daktylen (denn auch hier ruht der Ictus auch

im zweiten Fall auf der ersten kurzen Sylbe) – ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ –; Proceleusmaticus ⏑ ⏑ ⏑ ⏑; Amphibrachys ⏑ – ⏑; Epitrit – ⏑; Molossus – – –, der mit Ton auf erster Stelle einen Trochäus von doppelter Länge bildet: ⊔ –; die verschiedenen jonischen Formen – – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – –, ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ u. s. w.

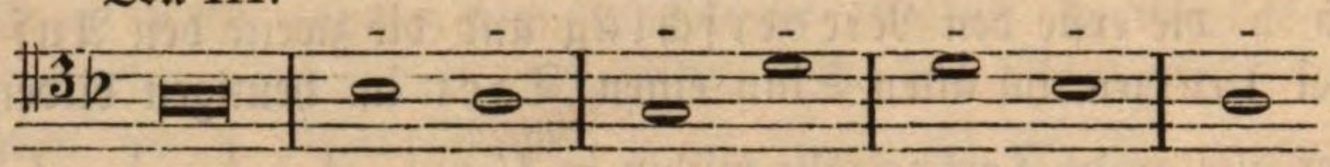
3. Einen Doppeltact bilden die dochmischen Metren, d. h. die Verbindung eines Trochäus mit einem Creticus, Bacchius oder Päon in jeder Gestalt:

– ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ u. s. w.

Diese Rhythmen werden sodann in der Musik zu folgenden Haupttactarten verbunden, für welche es, wenn auch nur nach allgemeiner Analogie, der Kürze halber gestattet sei, antike Namen zu brauchen:

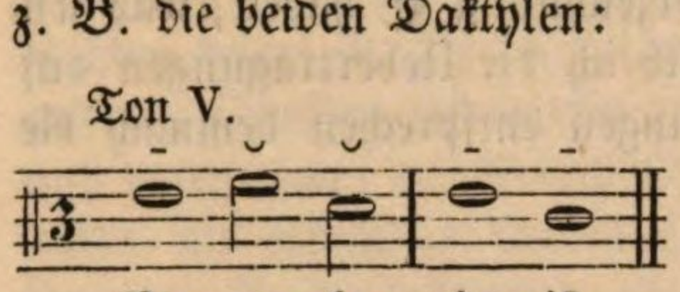
1. Dorische Zeilen mit dem Grundtactmaß des Spondeus:

Ton III.

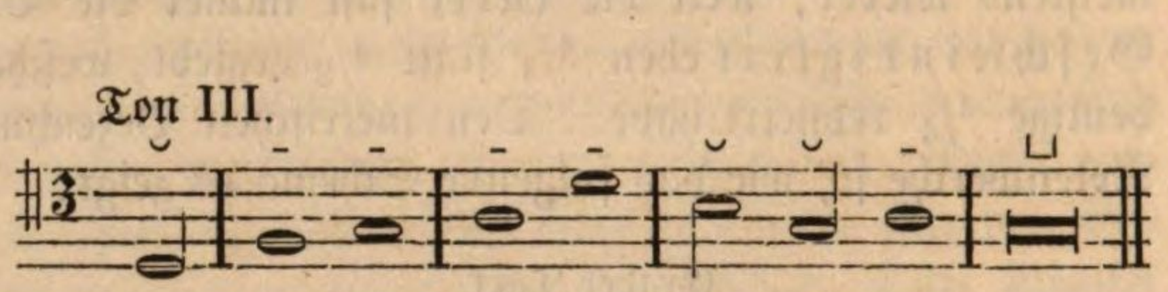



Mit dem Spondeus können darin seine sämmtlichen Auflösungen wechseln, z. B. die beiden Daktylen:

Ton V.

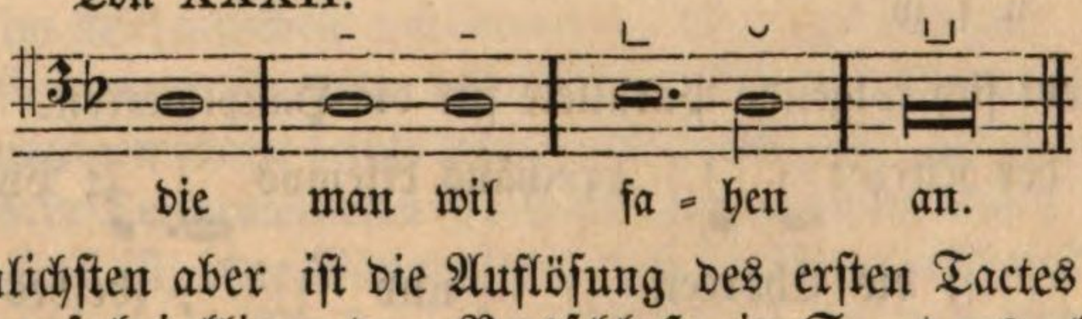



Ton III.



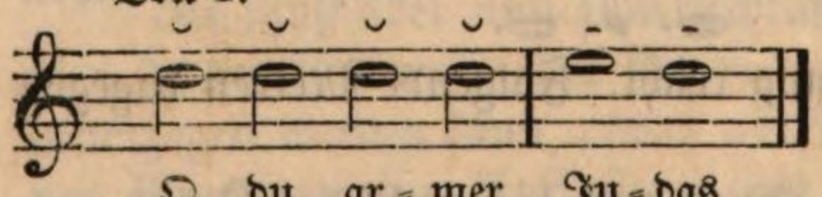

oder der Epitrit:

Ton XXXII.

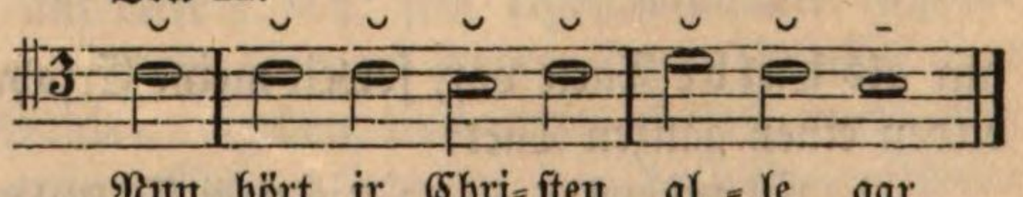



Am gewöhnlichsten aber ist die Auflösung des ersten Tactes in einen Proceleusmaticus, worauf bei klingendem Versschluß ein Spondeus, bei stumpfem ein Daktylus der zweiten Form folgt:

Ton I.

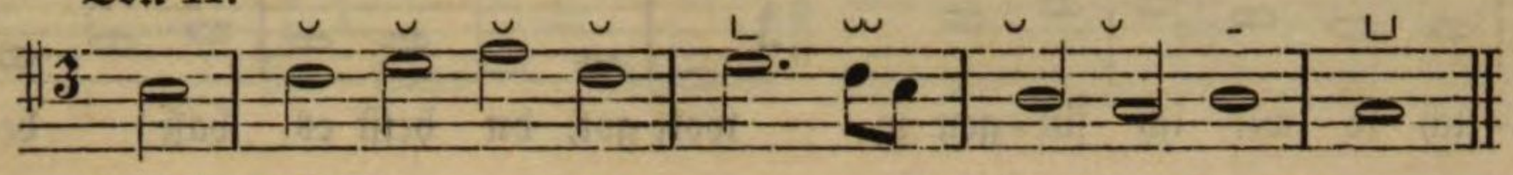



Ton II.

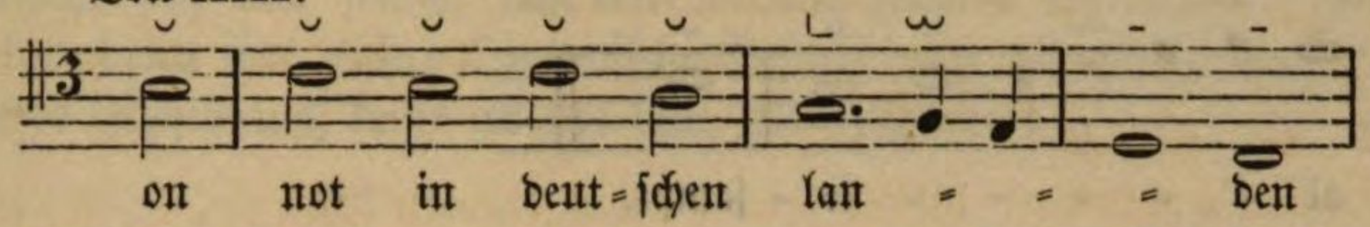


Dazu dann weitere Mischungen und Dialysen:

Ton II.



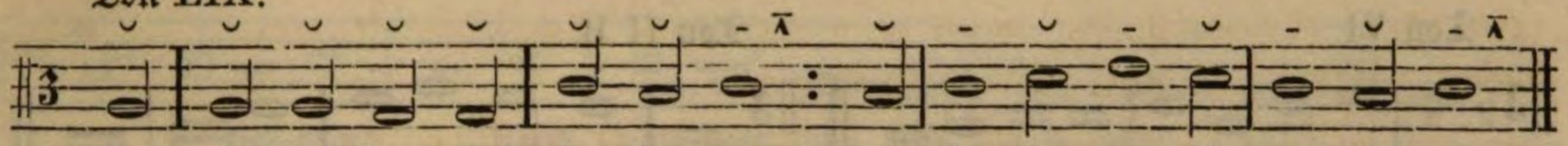
Ton XXI.



on not in deut=schen lan = = = den

Endlich aber wechselt mit dem Spondeus oder mit dem Proceleusmaticus auch eine choreische Dipodie, wobei wieder statt des reinen Trochäus jede ihm metrisch gleiche Form, Tribrachys, kyklischer Hexameter u. s. w., stehen kann:

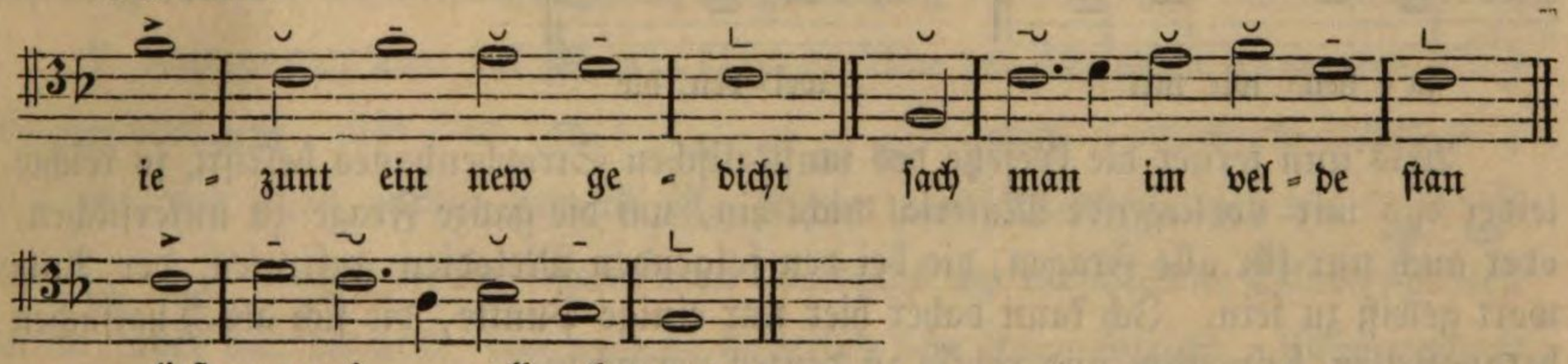
Ton LIX.



Was wöln wir singn und he=ben an wir sin=gen von eim e=del=man.

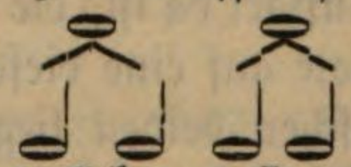
Aehnlich im Wechsel mit einfachem graden Tact (dorischem Maß) erscheinen z. B. folgende Zeilen und Rhythmen:

Ton XIII.



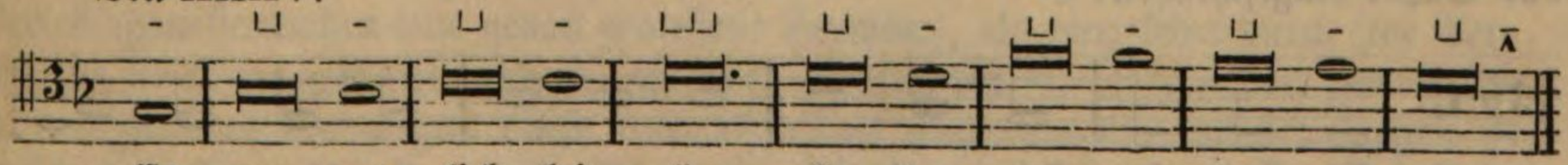
ie = zunt ein new ge = dicht sach man im vel = de stan

ließ man sy all ab = gan.

Der Metriker würde diese Erscheinung einfach so erklären, daß in diesem Fall der Trochäus (und was ihm an Maß entspricht) kein wirklicher, sondern ein Trochäus disemos ist, dessen Maß also in der Dipodie einem Spondeus entspricht: ⏑ ⏑ = – –. Die Musik wird keine künstlichere Erklärung zu suchen haben: diese dreitheiligen Noten 𝅗𝅥 𝅘𝅥 sind nicht in ihrem vollen Maß, sondern, nach altem Ausdruck, als Hemiolen zu fassen, deren drei nur das Maß von zwei entsprechenden Noten graden Tactes haben, also auch hier =  wie ⏑ ⏑ = ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Wir kommen darauf zurück. Modern ausgedrückt: es sind Triolen, die mit 4 Vierteln wechseln, also kein Wechsel des Tactes, sondern nur des Rhythmus.

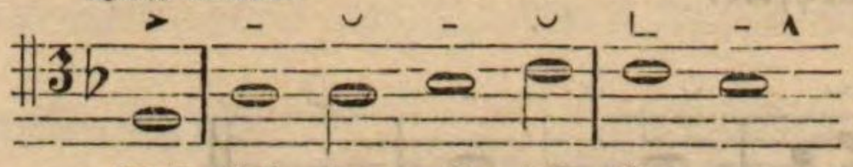
2. Wirklich choreische Tacte, d. h. also dreitheiliges Tactmaß für ganze Melodien, sind im 16. Jahrhundert nicht häufig. Ein Beispiel von Doppeltrochäen bietet Ton XXXV, eines von choreischen Dipodien Ton XLI.

Ton XXXV.



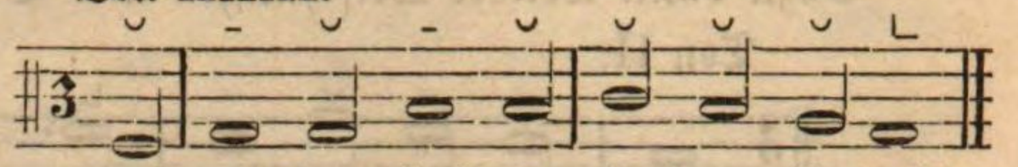
Es wo = net lieb bei lie = be, da = zu groß her = ze = leid

Ton XLI.



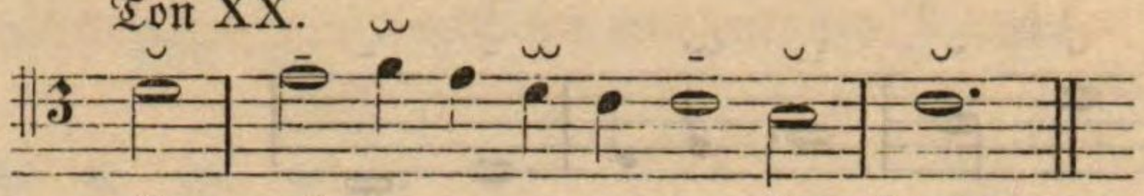
Frö=lich so wil ich sin=gen ꝛc.

Ton XXXI.



wolt got, du hetst es baß be=dacht.

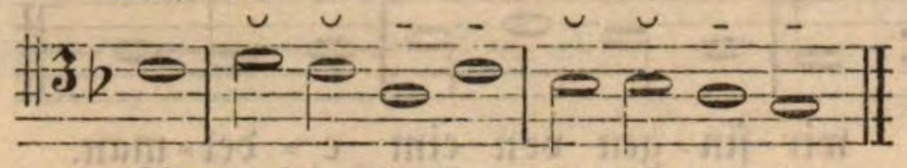
Ton XX.



sie al = = = = = le = sampt.

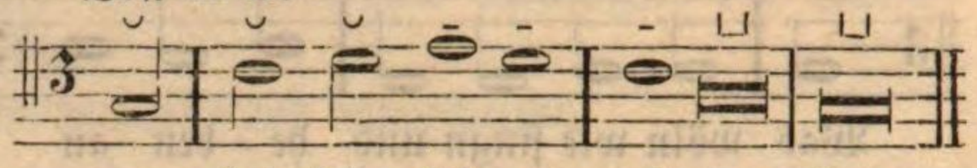
3. Jonische Zeilen, musikalisch gesprochen $^6/_2$= ($^6/_4$=) Tacte: am beliebtesten ist die Form ⏑ ⏑ — —; auch diese mit den möglichen Zusammenziehungen und Auflösungen:

Ton VI



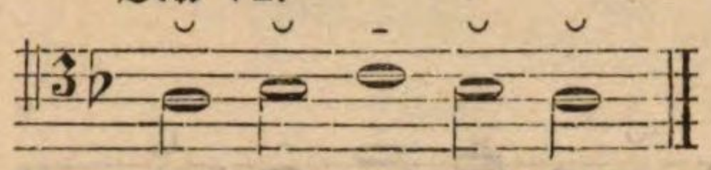
An was=ser=flü=ßen Ba=bi=lon da

Ton II B.



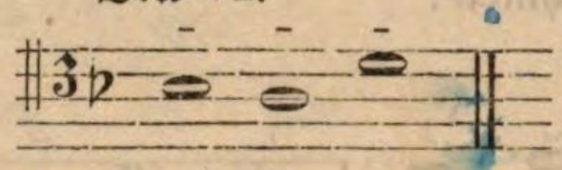
er hat kein Diener nie ver = lon

Ton VI.



sa = ßen wir mit

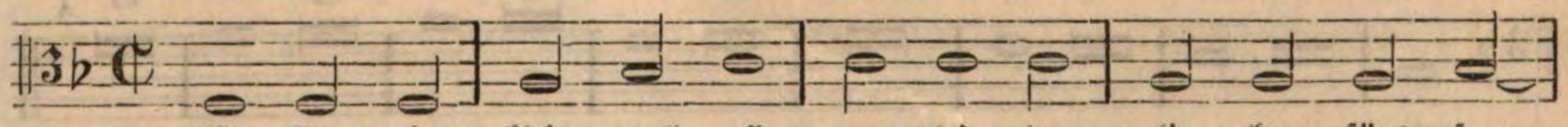
Ton VI.



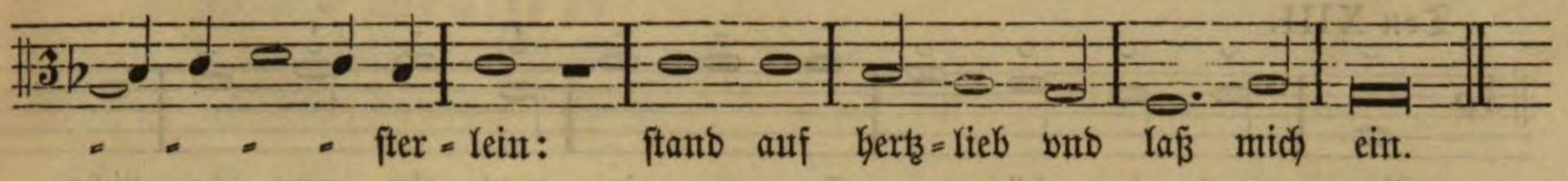
wei = den, die

Was nun ferner die Gesetze des musikalischen Strophenbaues betrifft, so reichte leider das mir vorliegende Material nicht hin, um die ganze Frage zu untersuchen, oder auch nur für alle Fragen, die bei den folgenden Melodien auftraten, der Antwort gewiß zu sein. Ich kann daher hier nur einige Punkte, die sich als Thatsachen herausstellen, besprechen und richtig zu deuten versuchen.

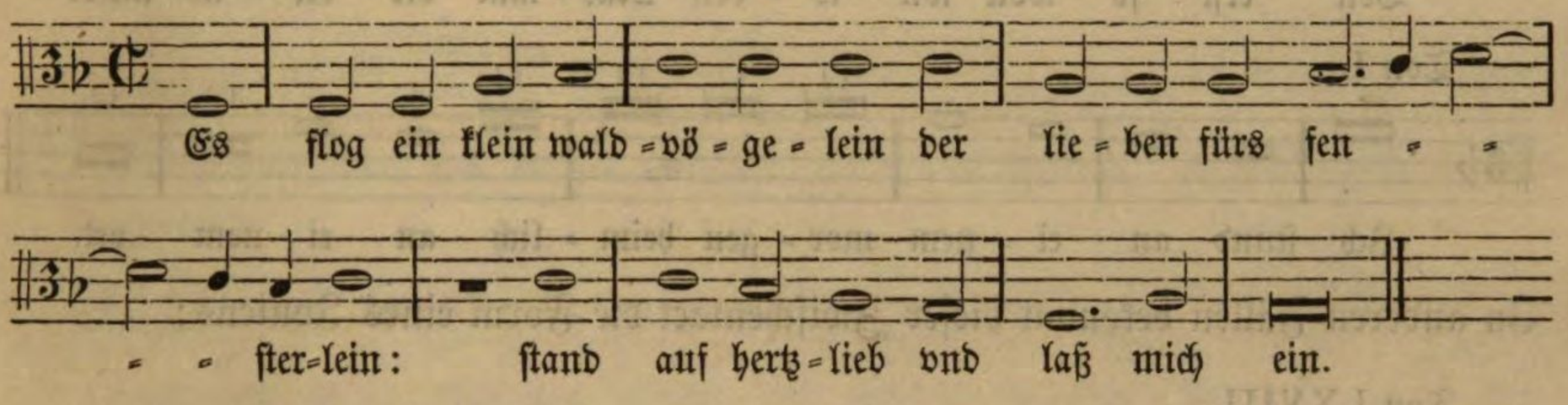
1. Alle Lieder mit der Vorzeichnung graden Tactes (𝔠 oder 𝐂) sind äußerlich durch eine Zählung nach zwei ganzen Noten (d. h. nach zwei Semibreven 𝅜 oder vier Minimen 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥) geregelt, wobei weder der Wortaccent noch der wirkliche Rhythmus der Melodie in Betracht kommt, so daß es gleichgültig ist, ob die betonte Sylbe auf guten oder schlechten Tacttheil fällt; nur muß die Zählung in der Art richtig aufgehen, daß in jeder Musikzeile die erste Note nach dem Auftact, oder, wenn kein Auftact da ist, die erste Note selbst, und daß eben so am Schluß des Ganzen die Schlußnote auf eine dieser beiden Semibreven fällt, gleichgültig auf welche; nur auf eine zwischen beiden liegende Minima darf sie nicht fallen. Für diese Messung, die für die Melodien selbst eine rein theoretische und nur für das Auge vorhandene ist, kann jede beliebige der folgenden Melodien als Beispiel eingesehen werden. Im mehrstimmigen Satz aber wird diese, die Melodie sogar zerstörende Theilung wirklich praktisch, wie jeder der in den Beilagen mitgetheilten Sätze zeigen kann. In Beilage 2 z. B. ist die Melodie (der Tenor) folgender Gestalt in das Tactgefüge das Satzes eingeschroben:



Es flog ein klein wald=vö = ge=lein der lie = ben fürs fen=




Es versteht sich von selbst, daß kein Mensch jemals die Melodie als solche so gesungen hat, denn ihre wahre rhythmische Gestalt kann, abgesehen von der weiteren Deutung dieses Rhythmus, keine andere sein, als folgende:



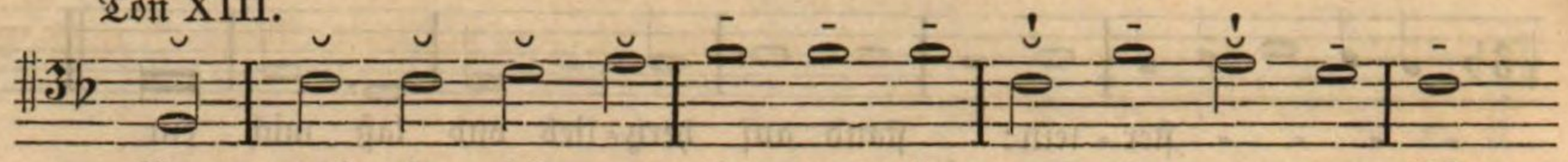

Jene theoretische $^4/_2$-Messung ist aber für die Kritik der einstimmig aufgezeichneten Melodien wichtig, und hat mich in mehreren Fällen auf Unrichtigkeiten der Ueberlieferung oder der Abschriften aufmerksam gemacht.

2. Kein ganzer Tact hat im wirklichen Bau der Melodien geringeres Maß als 𝅗𝅥 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 𝅗𝅥., also | 𝅝 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | oder | 𝅝 𝅝 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 |
u. s. w., wie schon vorhin bemerkt ist. Wenn man Tacttheilungen wie | 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 | oder | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | machen wollte, kommt man allerdings um verschiedene Schwierigkeiten herum, aber nur dadurch, daß man sie äußerlich dem Auge entzieht. Man verdeckt nämlich durch solche kurze Tacte das den Rhythmen innewohnende Gesetz des Nieder- und Aufschlags. Der natürliche Grund dieses vollen Tactmaßes ist oben angedeutet.

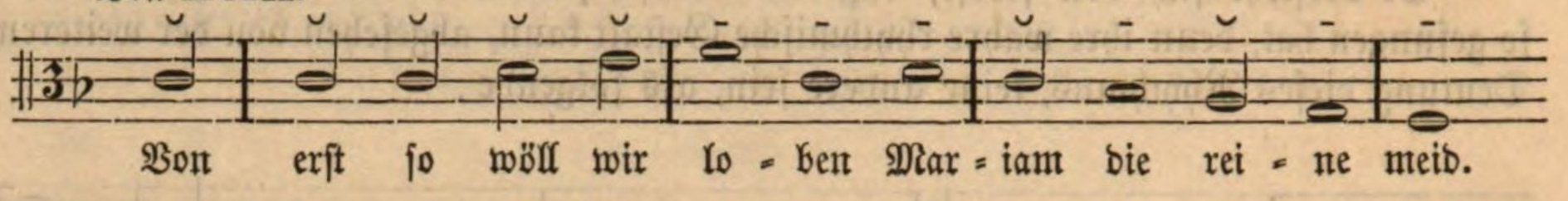
3. Jede Musikzeile (entsprechend jeder wirklichen Verszeile) muß, vom Auftact natürlich abgesehen, mit vollem Tact anheben, (im vollständigen Gegensatz zu den tactischen Verrenkungen, denen dieselben Melodien zu derselben Zeit im mehrstimmigen Satz unterworfen werden). Auch dies Gesetz fließt einfach aus der Natur der Sache; wer die folgenden Melodien durchsieht, wird an seiner thatsächlichen Richtigkeit nicht zweifeln.

4. Die durch das Aneinanderstoßen zweier Zeilen entstehenden Tacte werden entweder in einfache Uebereinstimmung mit dem sonstigen Tactmaß des Liedes gestellt oder sie unterbrechen den Rhythmus durch einen Tactwechsel. Letzteres ist das Häufigere und entstammt, wie man leicht sieht, geschichtlich der alten Gewohnheit, jede Zeile als eine in sich abgeschlossene Größe zu behandeln und von der folgenden fühlbar abzusondern. Diese Absonderung kann sowol durch eine Verlängerung des verbindenden Tactes (gewissermaßen eine genau gemessene Fermate), als umgekehrt durch eine Verkürzung zu Wege gebracht werden. Es wird nämlich der $^2/_1$- ($^4/_2$)- Tact gewöhnlich in den Zeilenverbindungen durch einen $^3/_1$-Tact unterbrochen; am beliebtesten ist zwischen dorischen ($^4/_2$-) und choreischen ($^6/_2$-) Tacten an dieser Stelle ein Molossus:

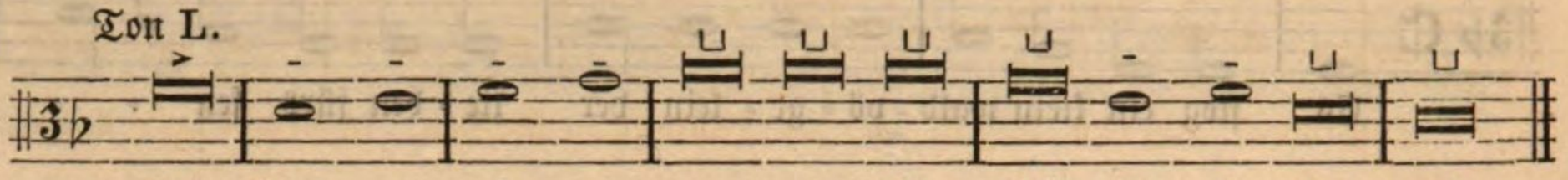
Ton XIII.




Ton XCIX.

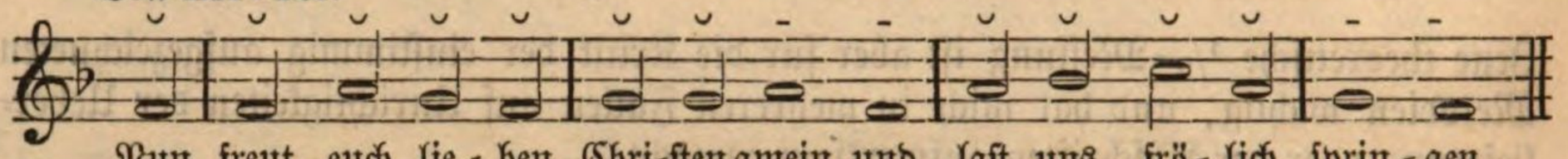



Ton L.



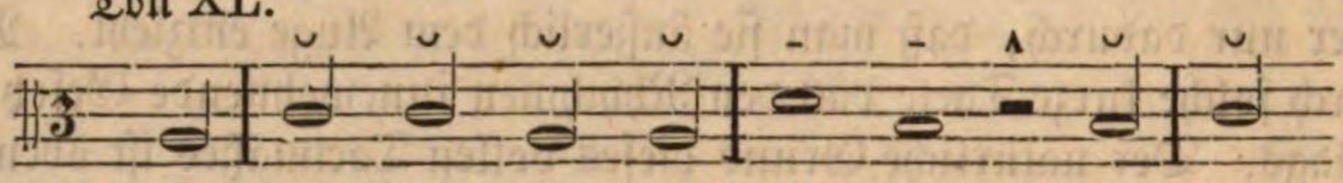

In anderen Fällen bekommt dieser Zwischentact die Form eines Jonicus:

Ton LXVIII.

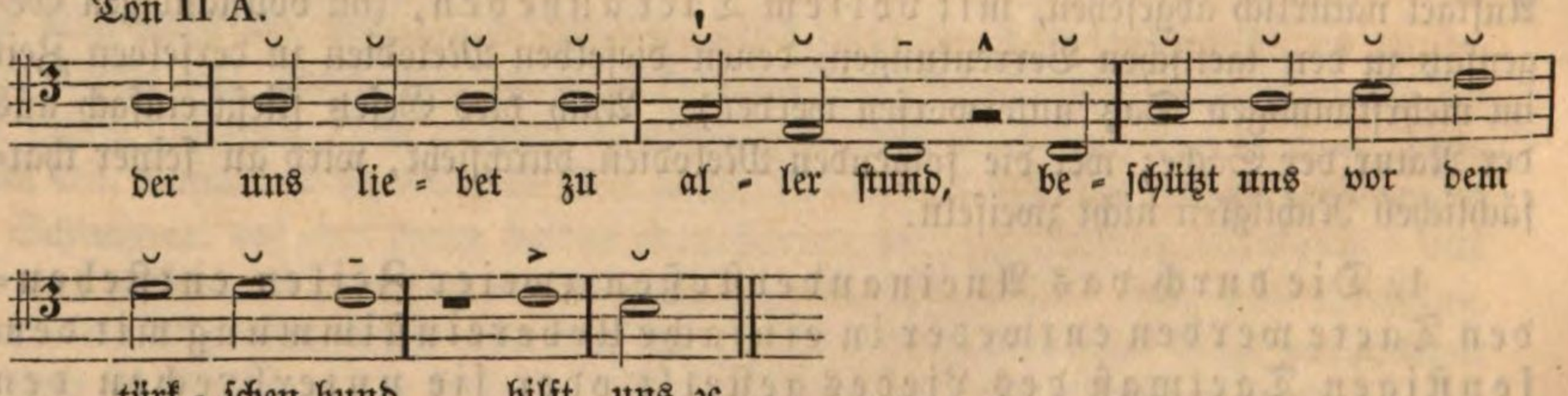



Häufig wird dabei der Auftact der zweiten Zeile durch kürzere Note mit ergänzender Pause noch schärfer abgesondert; ich gebe zu dem ersten Beispiel ein zweites, in welchem gleich darauf beim nächsten Zeilenschluß dieser jonische Tact nicht beliebt, sondern durch eine Pause der $^{2}/_{1}$-Tact gewahrt ist:

Ton XL.

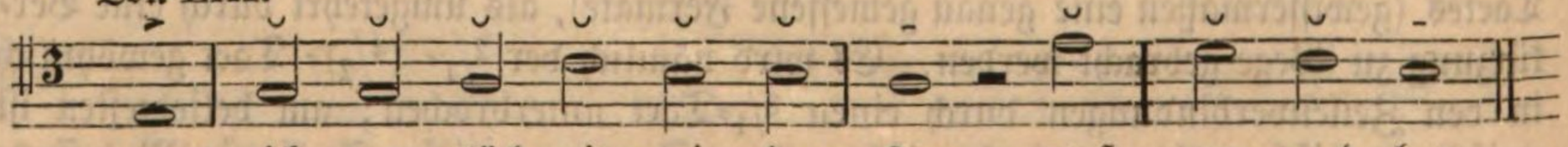



Ton II A.



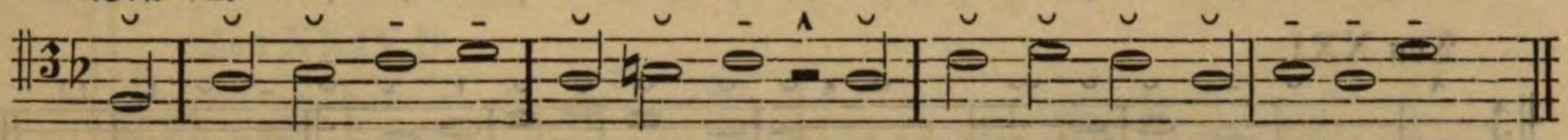

Umgekehrt liebte man in Liedern, die als Grundmaß jonische Reihen, d. h. $^{3}/_{1}$-Tacte haben, die Zeilenverbindung auf einen $^{2}/_{1}$-Tact zu kürzen:

Ton LXI.



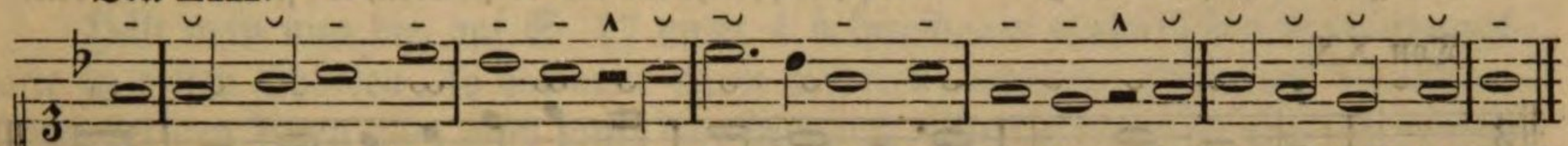
5. Derselbe Wechsel zwischen $^3/_1$- und $^2/_1$-Tacten findet sich aber auch außerhalb der Zeilenverbindung fast in allen Liedern jonischen Maßes, meistens mit sehr charakteristischer Wirkung:

Ton VI.



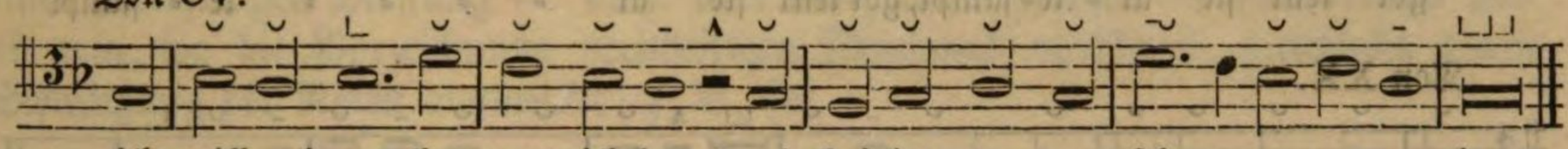
die or-geln und die har-fen gut an ih-re bäum der weiden, die 2c.

Ton LIII.



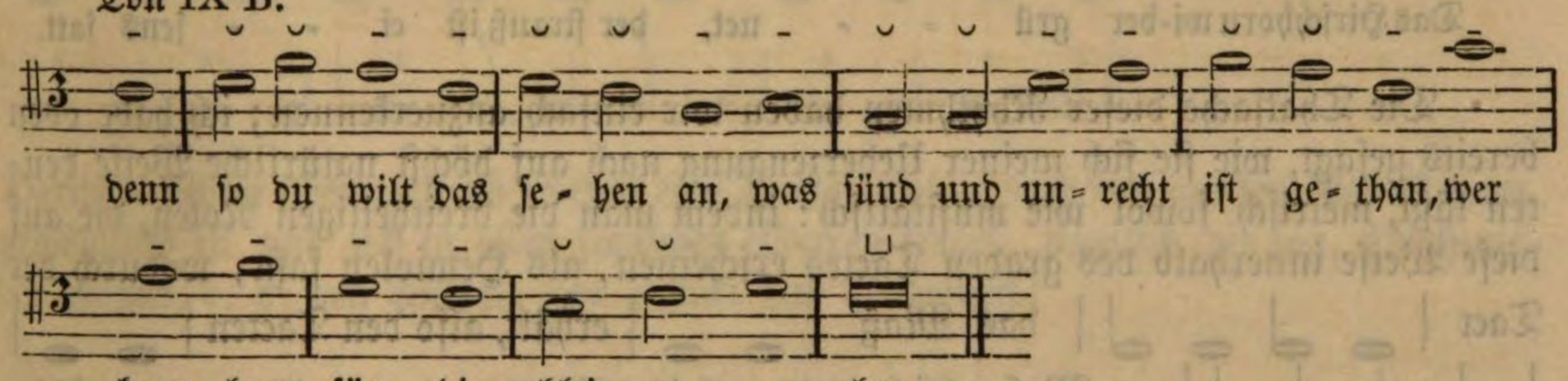
Jnspruck ich muß dich la-ßen, ich far dahin mein stra-ßen, in fremde land da-hin!

Ton CV.



ich will euch ge-ben, was ich han, und hai-len ew-ren scha = = den.

Ton IX B.

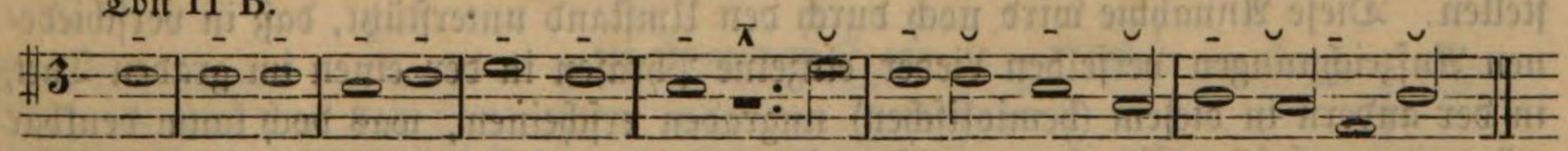


denn so du wilt das se-hen an, was sünd und un-recht ist ge-than, wer kann, herr, für dir blei = = ben.

Seltener treten umgekehrt innerhalb dorischer Rhythmen einzelne jonische Zeilen auf, so z. B. in Ton XLVIII oder Ton XVIIC, in dem außer den Zeilenverbindungen auch der vorletzte Tact die Form ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ hat.

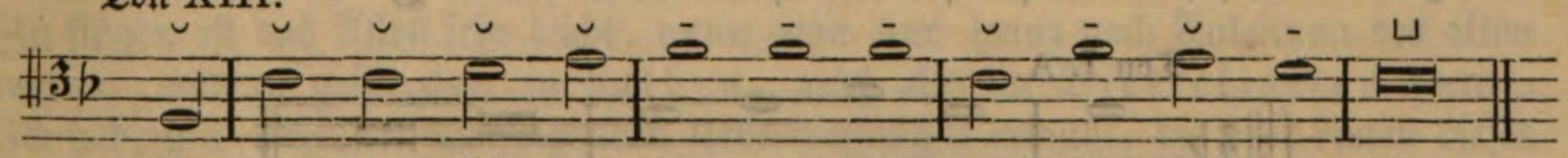
6. Den Wechsel rein dorischer mit choreischen Zeilen, die Verbindung von $^4/_2$ mit $^6/_2$, habe ich schon oben vorläufig besprochen. Es ist eine der häufigsten und, wie man daraus sieht, beliebtesten rhythmischen Formen.

Ton II B.



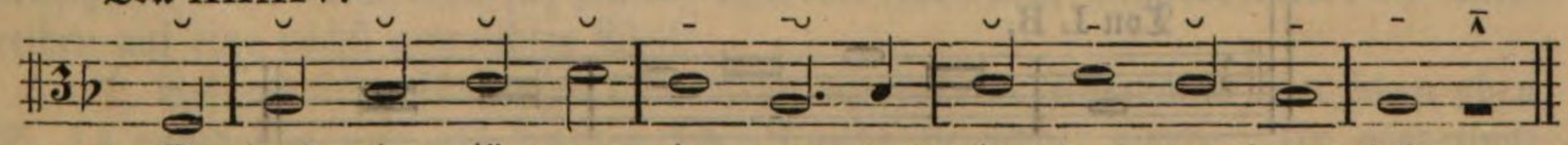
Ich lob got yn dem höch-sten thron der ih-me hat ver-tra = wet, das 2c.

Ton XIII.



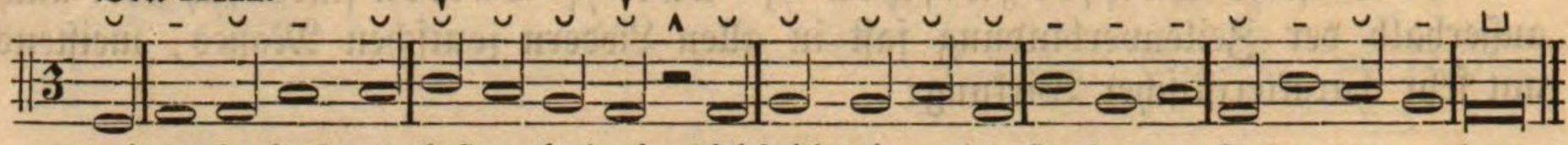
Nun wend ir hö-ren sin-gen ie-zund ein new ge-dicht.

Ton XXXIV.

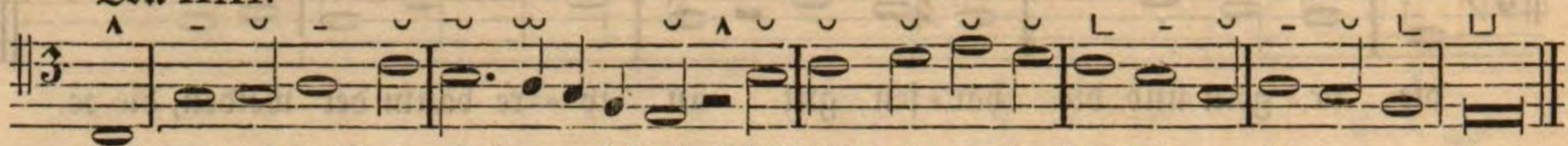


Es wolt ein jä-ger ja-gen, wolt ja-gen vor jenem holz.

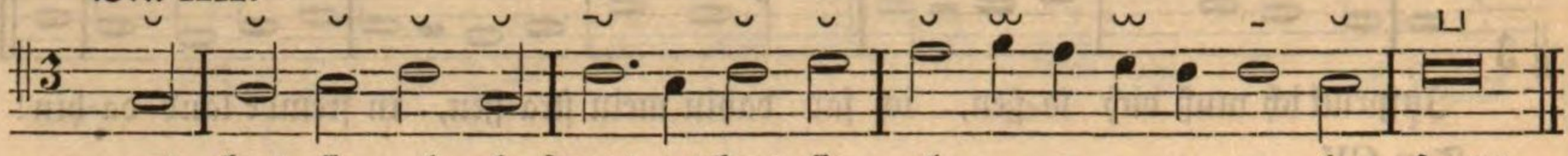
Ton XXI.



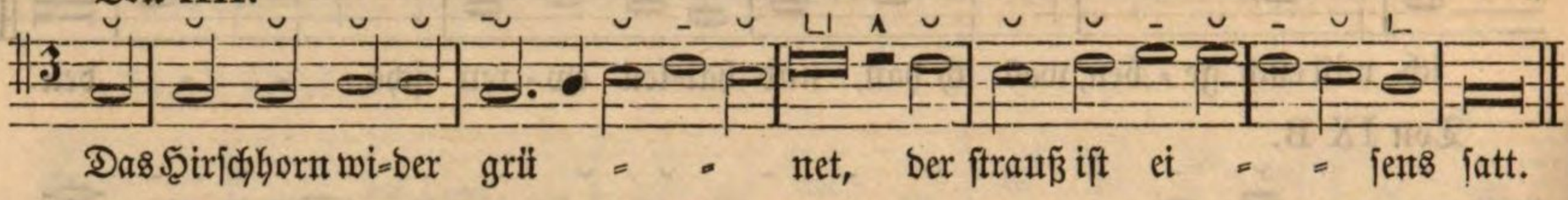

Ton XXI.




Ton XX.

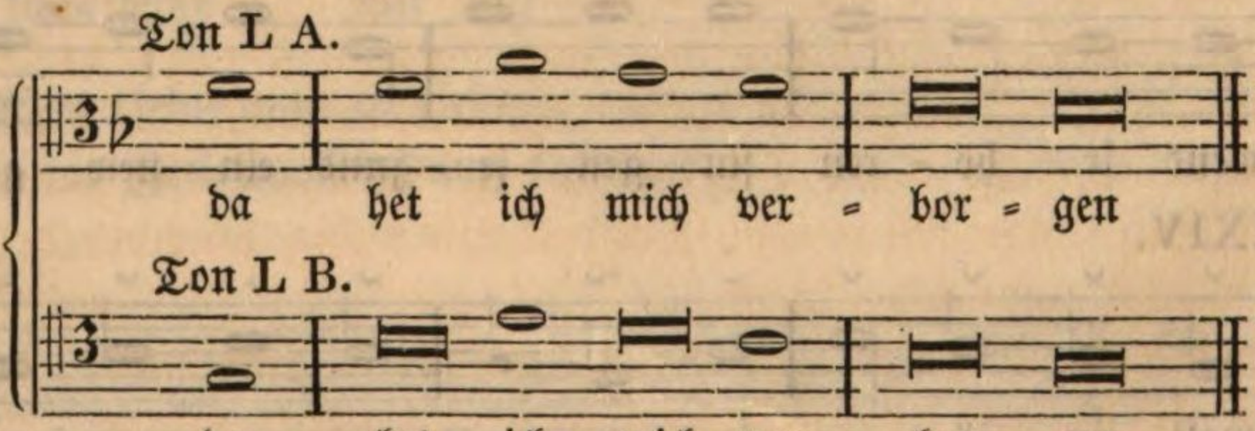



Ton XX.

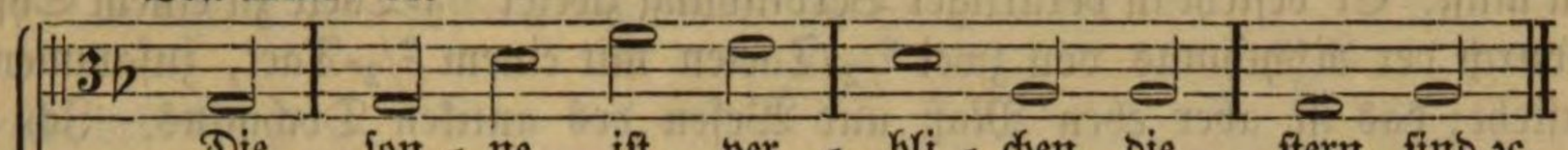



Die Thatsache dieser Rhythmen haben wir einfach anzuerkennen; ich habe oben bereits gesagt, wie sie sich meiner Ueberzeugung nach auf höchst natürliche Weise deuten läßt, metrisch sowol wie musikalisch: indem man die dreitheiligen Noten, die auf diese Weise innerhalb des graden Tactes erscheinen, als Hemiolen faßt, wodurch der Tact | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | das Maß | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | erhält, also den Tacten | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | an Maß gleich und nur im Rhythmus von ihnen unterschieden ist. Es ist, modern gesprochen, nichts Anderes, als der einfachste Wechsel zwischen Halbtheilung und Triolentheilung der ganzen Noten. — Diese sogenannten Hemiolen im graden Tacte waren den Alten eine ganz geläufige Sache, die in genauer Notenschrift, was allerdings, wie ich einräumen muß, in den Notirungen der Lieder mir wenigstens nicht vorgekommen ist, durch geschwärzte Noten dargestellt ward. Es bedurfte aber in den einstimmigen Melodien kaum einer eigenen Bezeichnung dafür, denn in der That ist es fast unmöglich, diese Rhythmen singend anders, als so, darzustellen. Diese Annahme wird noch durch den Umstand unterstützt, daß in verschiedenen Aufzeichnungen derselben Lieder einzelne Phrasen in der einen im graden Tact, in der andern in diesem (hemiolischen) ungraden erscheinen, was doch kaum denkbar wäre, wenn solcher Rhythmenwechsel nicht neben der festen Tactordnung als etwas Untergeordnetes, fast Willkührliches betrachtet worden wäre. Z. B.:

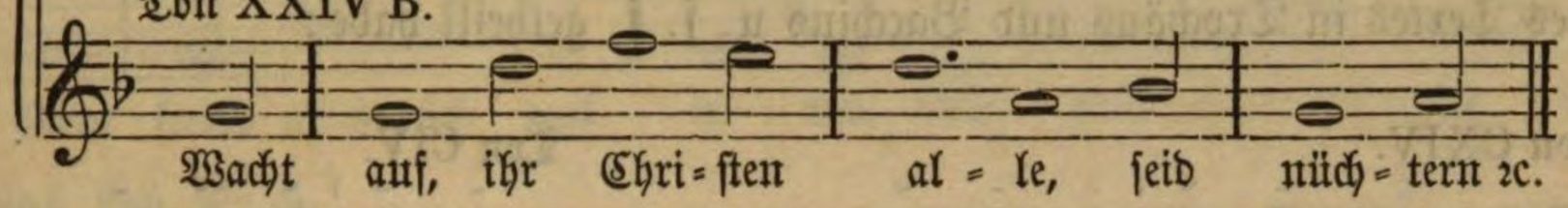
Ton L A.



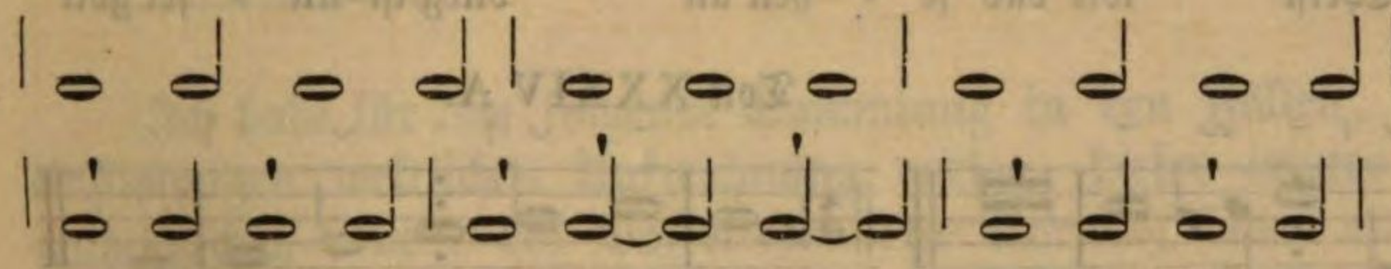
Ton XXIV A.




Ton XXIV B.

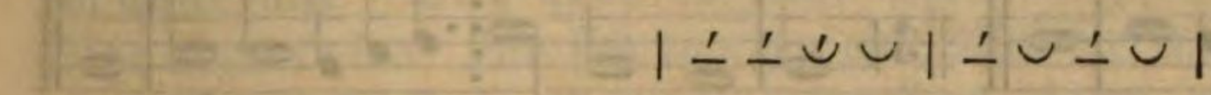



Hält man nun die, auf S. 17 unter 4 besprochenen molossischen Verbindungstacte zu diesen Choreen, so hat man einen weiteren, unserem Ohr zwar eigenthümlichen, bei den Alten aber auch sonst sehr beliebten Rhythmenwechsel vor sich, nämlich jene andere Art von Hemiolen, die umgekehrt den ungraden Tact scheinbar mit einer zweitheiligen Messung — d. h. aber durch eine Synkope — unterbrechen und die man, wo die Vorzeichnung dreitheiligen Rhythmus vorschrieb, gleichfalls durch Schwärzung der Noten ausdrückte; z. B. so:

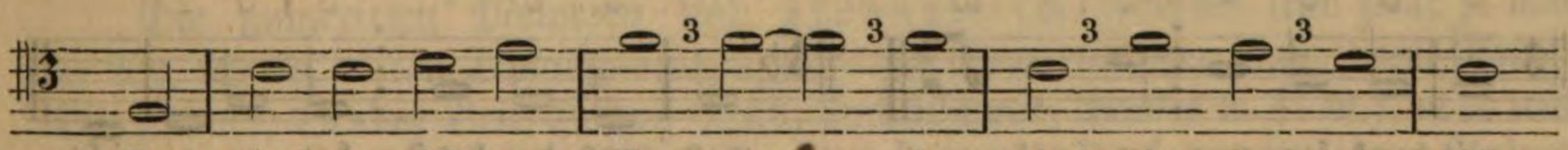


d. h. die Synkope

Darin hat man aber zugleich wieder eine Form, welche auch der antiken Metrik ganz gewöhnlich ist und sich in allen jonischen Metren findet, nämlich die sog. Brechung der Jonici, d. h. den Wechsel von Jonici und Dichoreen:



Für diesen Fall also wenigstens, wo in unseren Liedern auf solchen Molossus die hemiolischen Trochäen folgen, liegt die Annahme in lockender Nähe, daß das beschleunigte Hemiolentempo auch schon in dem molossischen Tact anzunehmen sei, d. h. daß auch dieser Tact | 𝅝 𝅝 𝅝 | nur eine Triolentheilung von 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥, in seinem Maß also nur 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅝 | sei. Für die dadurch entstehende Synkope ist noch zu beachten, daß die auf die zweite Note fallende Sylbe immer eine unbetonte ist; also:

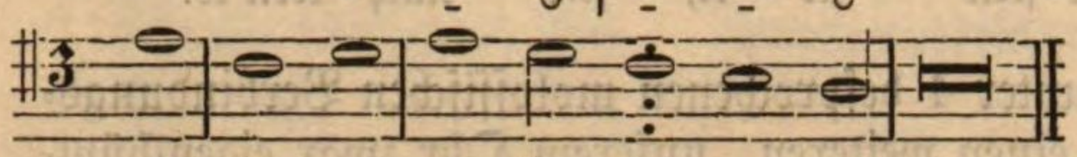



Zu singen ist das Alles sehr leicht, wenn man nur (ganz nach Anleitung des alten tactus) modern gesprochen in halben, nicht aber in Vierteltacten tactirt. Ich habe mir daher in den folgenden Uebertragungen erlaubt, die drei Noten dieser Verbindungstacte mit einer 3 als Triolen zu bezeichnen. Dieser ganze Wechsel der Rhythmen aber, wenn man sich seinem Eindruck nur ruhig hingibt, belebt die Tonreihen auf eine höchst anmuthige Weise.

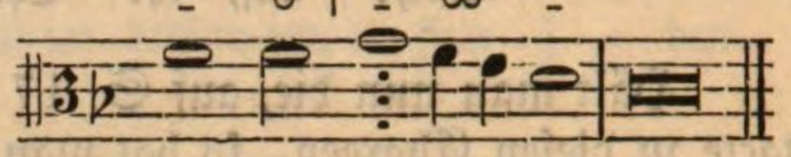
7. Befremdlicher für unser Ohr bleibt ein anderer Rhythmus, der schon oben S. 14 angedeutet und als dochmische Tacte bezeichnet wurde. Er wiederholt sich aber so oft, daß man ihn für das 16. Jahrhundert als eine Lieblingsmode be-

zeichnen muß. Er besteht in derartiger Verbindung zweier $^4/_2$-Tacte zu einem System, daß dadurch der Rhythmus von zwei $^3/_2$-Tacten mit einem $^2/_2$-Tact, zusammen = $^8/_2$, entsteht; das ist aber eben Maß und Wesen des antiken Dochmius. Ich gebe etwas reichlichere Beispiele, in denen ich das darüber stehende Metrum nach Anleitung des Textes in Trochäus und Bacchius u. s. f. getheilt habe:

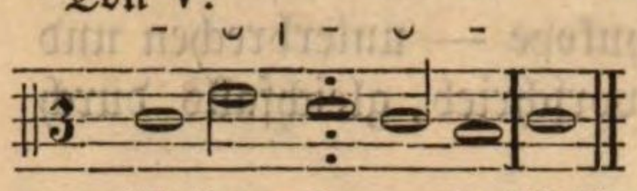
Ton CXIV.



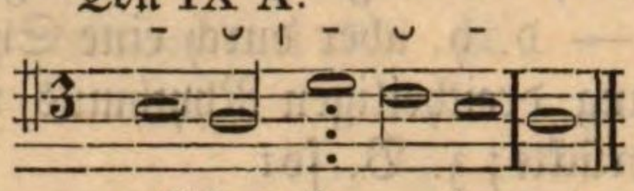

Ton CIV.



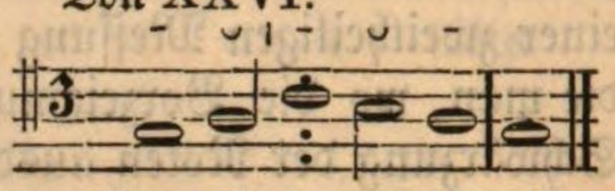

Ton V.



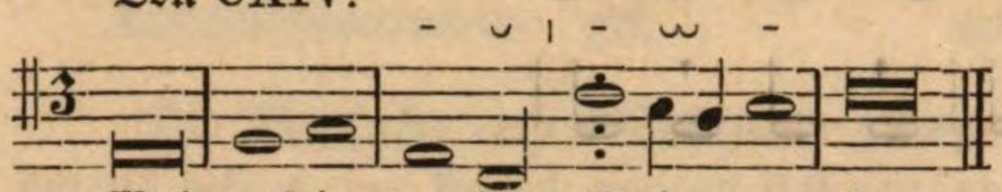

Ton IX A.



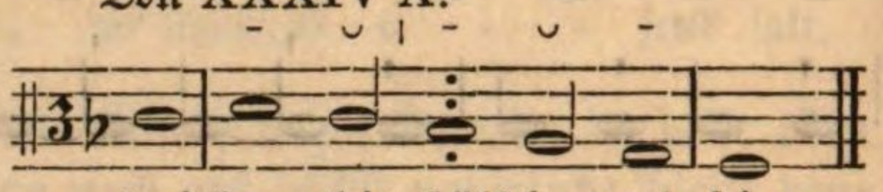

Ton XXVI.



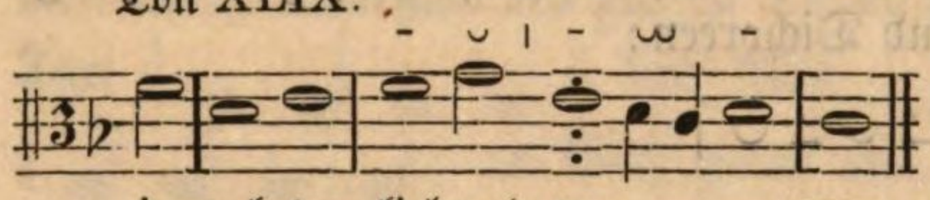

Ton CXIV.



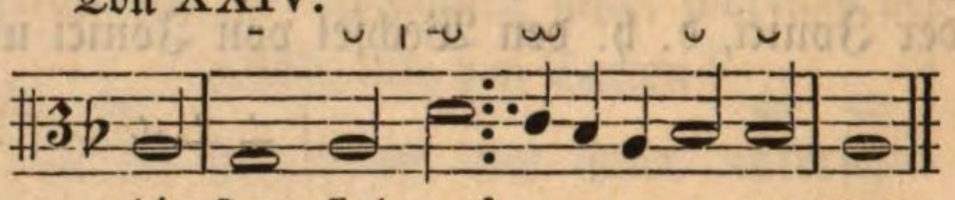

Ton XXXIV A.



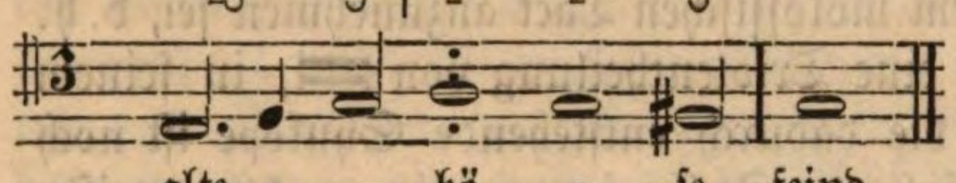

Ton XLIX.



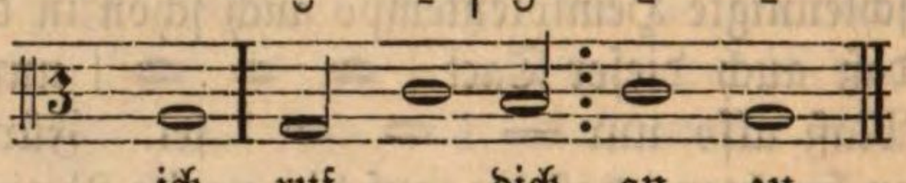

Ton XXIV.



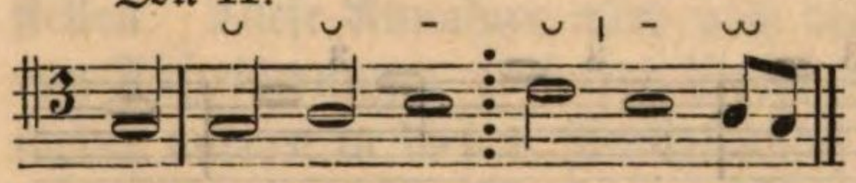

Ton XXVI.



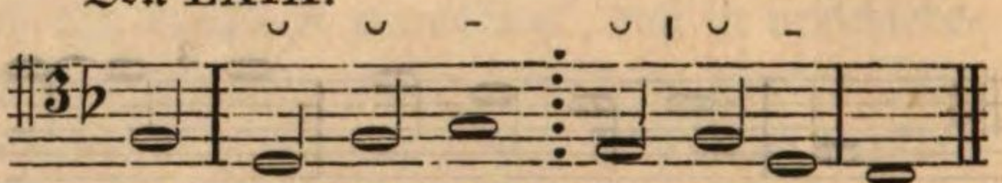

Ton V.




Ton II.



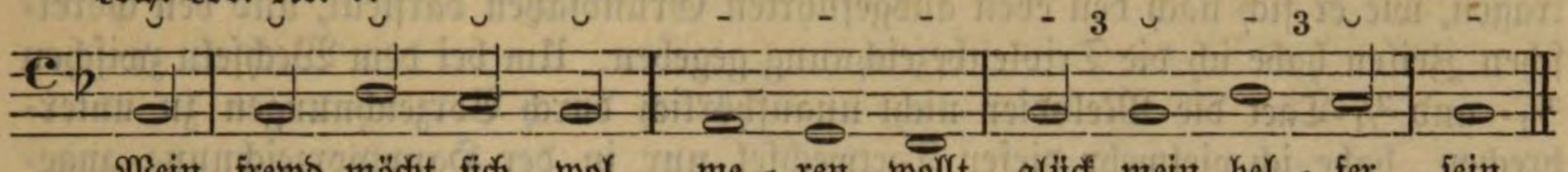

Ton LXIX.



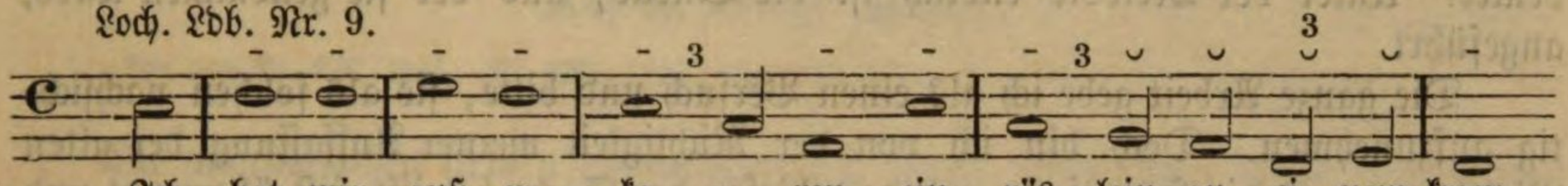

Mag man nun über die Künstlichkeit dieser und der vorherbesprochenen Rhythmen denken wie man will: jedenfalls ergibt sich, daß das Ganze sich auf wenige typische Formen beschränkt, die grade durch ihre beständige Wiederkehr selbst den Beweis geben, daß sie zu ihrer Zeit beliebt und aller Welt geläufig sein mußten. Man kann daher aus ihnen durchaus keinen Zweifel gegen die Volksthümlichkeit der Melodien schöpfen. Schließlich sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß die unter 4 und 6 besprochenen Rhythmen, nämlich die Erweiterung der Zeilenverbindungen zu einem $^3/_1$-Tacte und die Abwechselung zwischen dorischen und choreischen Zeilen, schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts üblich war, wie uns

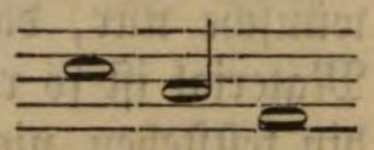
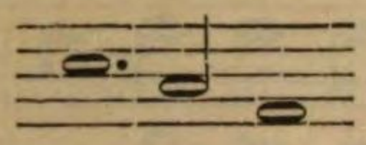
das Locheimer Liederbuch (Chrysander: Jahrbücher f. musik. Wissensch. Bd. II) zeigt. Man vgl. z. B. daselbst die Lieder Nr. 7 und Nr. 9:

Loch. Ldb. Nr. 7.




Loch. Ldb. Nr. 9.




(In Nr. 9 durfte daher auch nicht, wie im Druck geschehen ist,  in  geändert werden.)

Ich habe für die folgende Sammlung in den Fällen, wo ein Lied in einer einstimmigen weltlichen Aufzeichnung vorlag, dieser immer als der am meisten authentischen Quelle des Volksliedes den Vorrang sowol vor den Tenören mehrstimmiger Sätze als vor den einstimmigen kirchlichen Melodien gegeben, sofern sich das Lied neben der ersteren Form auch in einer der letzteren oder in beiden vorfand. Die Melodien der anderen Quellen sind aber in solchen Fällen zur Vergleichung mit abgedruckt. Doch habe ich dann davon abgesehen, die ganzen mehrstimmigen Sätze abzudrucken. Wo sich dagegen eine Melodie nur als Tenor eines mehrstimmigen Satzes fand, da ist dieser ganze Satz hinten als Beilage mitgetheilt und im Text nur eine Uebertragung der Melodie gegeben. Die sämmtlichen Partituren in den Beilagen hat Herr Conservator J. Maier in München, welcher mich auch sonst bei der Sammlung mannigfach unterstützt hat, aus den Stimmheften zusammengesetzt und bereitwillig zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm hier den wärmsten Dank ausspreche.

Unter den Melodien der kirchlichen Gesangbücher habe ich im Ganzen dem älteren Druck, wo er mir zugänglich war, den Vorzug vor dem jüngeren gegeben.

Die numerirten Melodien sind alphabetisch geordnet und zwar je nach der Art, wie sie in den Tonangaben angeführt werden, entweder nach ihrem Namen (Benzenauer, Bruder Veit, Herzog Ernst, Lindenschmid, Pavier u. s. w.), oder nach der Eingangszeile ihres Textes („Ach du armer Judas", „Die sonn mit klarem scheine", „Was wöll wir aber heben an" u. s. w.). Zu jedem Tone habe ich zunächst bemerkt, bei welchen Liedern unserer Sammlung er in der Tonangabe als Melodie angeführt wird und dazu kurze geschichtliche Bemerkungen über die Melodie gefügt, wo mir deren zu Gebote standen. Vor der Melodie habe ich ihre Tonart bemerkt. Die Melodien selbst gebe ich sodann erst in vollkommen unverändertem Abdruck aus der Quelle; nur habe ich mir dabei erlaubt, die theoretische $^4/_2$-Messung der Melodien graden Tactes durch kleine diesen Tact andeutende Striche auf der obersten Linie bemerkbar zu machen. Darauf gebe ich eine Uebertragung der Melodie, in der die Tenor- und Altschlüssel mit dem Violinschlüssel vertauscht sind und das Tempo durch

Reducirung der längeren Noten mit dem Vorzeichen ¢ auf die entsprechenden kürzeren des Maßes C dem heutigen Auge deutlicher gemacht ist. Das sind also nur Aenderungen in der Schreibung. Dazu habe ich dann aber den Tact so eingetragen, wie er sich nach den eben ausgeführten Grundsätzen darstellt, und den choreischen Zeilen habe ich die Triolenbezeichnung gegeben. Um bei dem Wechseln zwischen $^{3}/_{1}$- und $^{2}/_{1}$-Tact die Melodien nicht unaufhörlich durch Vorzeichnungen zu unterbrechen, habe ich vielmehr diesen Tactwechsel nur in der Hauptvorzeichnung angedeutet. Unter der Melodie endlich ist die Quelle, aus der sie genommen ward, angeführt.

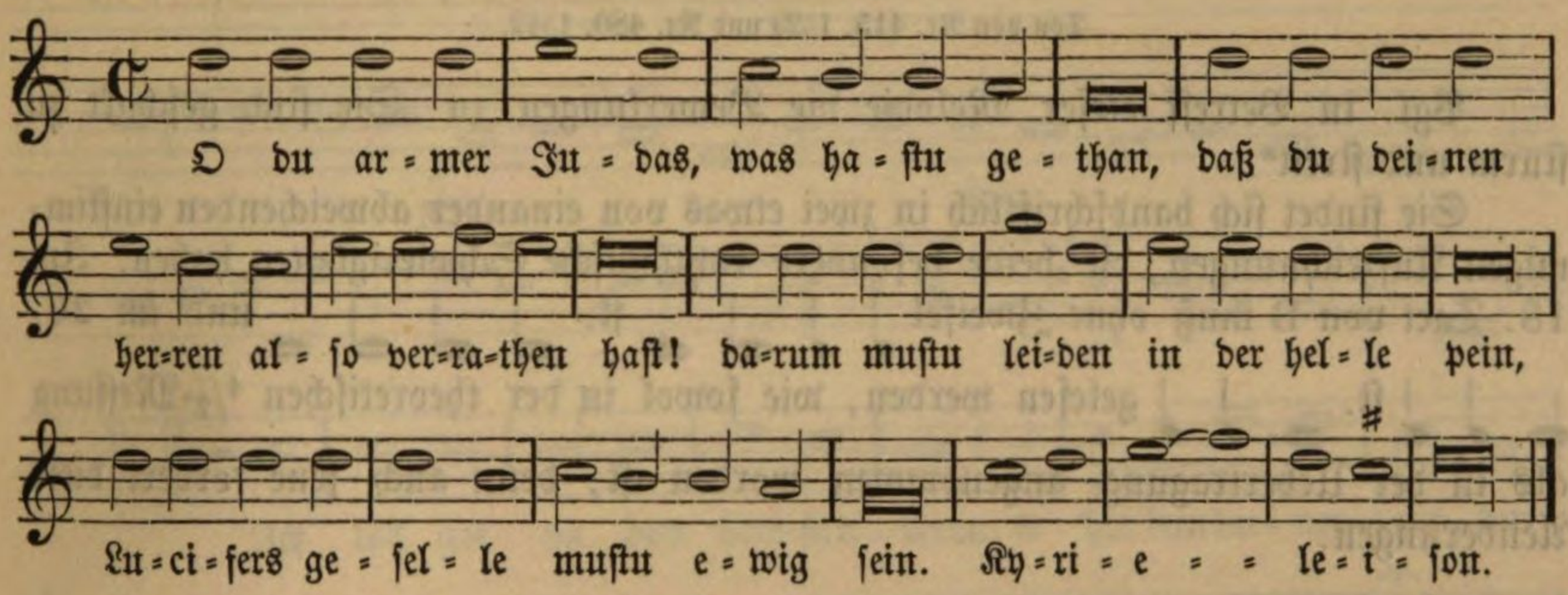
Die ganze Arbeit gebe ich als einen Versuch und bitte, sie als solchen nachsichtig aufzunehmen. Doch bin ich von der Richtigkeit meiner Auffassung der alten Melodien, was die Hauptsache und das Wesen der Sache betrifft, fest überzeugt und wünsche nur, daß eine berufenere Hand die Fäden weiter fortführen möge. Das Material ist so reich, daß an der Erreichung von Ergebnissen, die nach allen Seiten hin feststehen, nicht zu zweifeln ist.

# I.

## Ach du armer Judas.

Ton von Nr. 476, 1541. Nr. 539, 1546. Nr. 572, 1548. Nr. 607, 1552. Nr. 609, 1552.

Die mannigfachen kleinen Varianten, mit denen „Der arme Judas" erscheint, berühren doch nur Nebensächliches, nicht das Wesen der Melodie. Wort und Weise haben ungefähr so gelautet:




Diese, dem kirchlichen Volksgesang angehörige Strophe war sehr verbreitet und bekannt und zwar schon im 15. Jahrhundert, denn 1490 konnte König Maximilian durch das Aufspielen der Melodie die Regensburger für ihren Verrath am Kaiser höhnen (Hist. Volkslieder II, S. 184, 25). Es scheint aber, daß die Worte, welche als Schlußstrophe mehrer geistlicher Lieder erscheinen, nicht ursprünglich ein eigenes Lied bildeten, sondern der Schlußstrophe »O tu miser Juda, quid fecisti« des älteren lateinischen Liedes »Laus tibi Christe, qui pateris« entstammt. Die Melodie wird daher auch z. B. im Trillerschen Gesangbuch (1555) folgendermaßen bezeichnet: „Auff die noten Laus tibi Christe oder O du armer Judas".

In katholischen Gesangbüchern erscheint die Melodie mit den Texten: „Wir danken dir, lieber herre"; „Lob und dank wir sagen"; „Preis und dank wir sagen"; „Lob sollen wir singen dem viel werthen Christ"; „Lob sollen wir singen dir, viel heilger Christ". In protestantischen Gesangbüchern zu den Texten: „Lob und dank wir sagen dir" (Triller); „Lob und dank sei dir gesagt"; „Lob und ehr sei dir gesagt"; „Ehre sei dir Christe". Ohne Zweifel liegt diesen sämmtlichen Liedern oder verschiedenen Formen desselben Liedes eben jenes lateinische Laus tibi Christe zu Grunde, von dem Wackernagel vermuthet, es stamme aus einem Osterspiele her. Hermann Bonnus dichtete dann, die Judasstrophe parodirend, einen neuen Text: „Och wy arme sünders" (Magdeb. Gesangb. 1543), hochdeutsch: „O wir armen sünder" (zuerst in Lucas Lossius' Psalmodia von 1550). Mit diesem Text hat sich die Melodie im protestantischen Kirchengesang erhalten.

Sie ist mixolydisch, ursprünglich mit dorischem Kyrie. Die älteste Aufzeichnung, in der sie vorliegt, ist ein 4stimmiger Satz von Arnold von Bruck in Otts „Hundert vnd ainvndzweintzig newe Lieder" Nr. 17, auch bei Winterfeld Th. I Nr. 67. Eine 4stimmige Bearbeitung von Cosmas Alderinus steht in den „Fünf vnd sechzig teütscher Lieder" als Nr. 12; eine 5stimmige Bearbeitung von L. Senfl in Otts Hundert vnd funfftzehen guter newer Liedlein als Nr. 12 der 5stimmigen Lieder; daraus abgedruckt bei Winterfeld Th. I Nr. 4 der Musikbeilagen u. s. w. Winterfeld theilt noch andere vierstimmige Sätze mit: l. c. Nr. 91 von Michael Prätorius (1607) und Th. III Nr. 90 von Sebastian Bach.

## II.

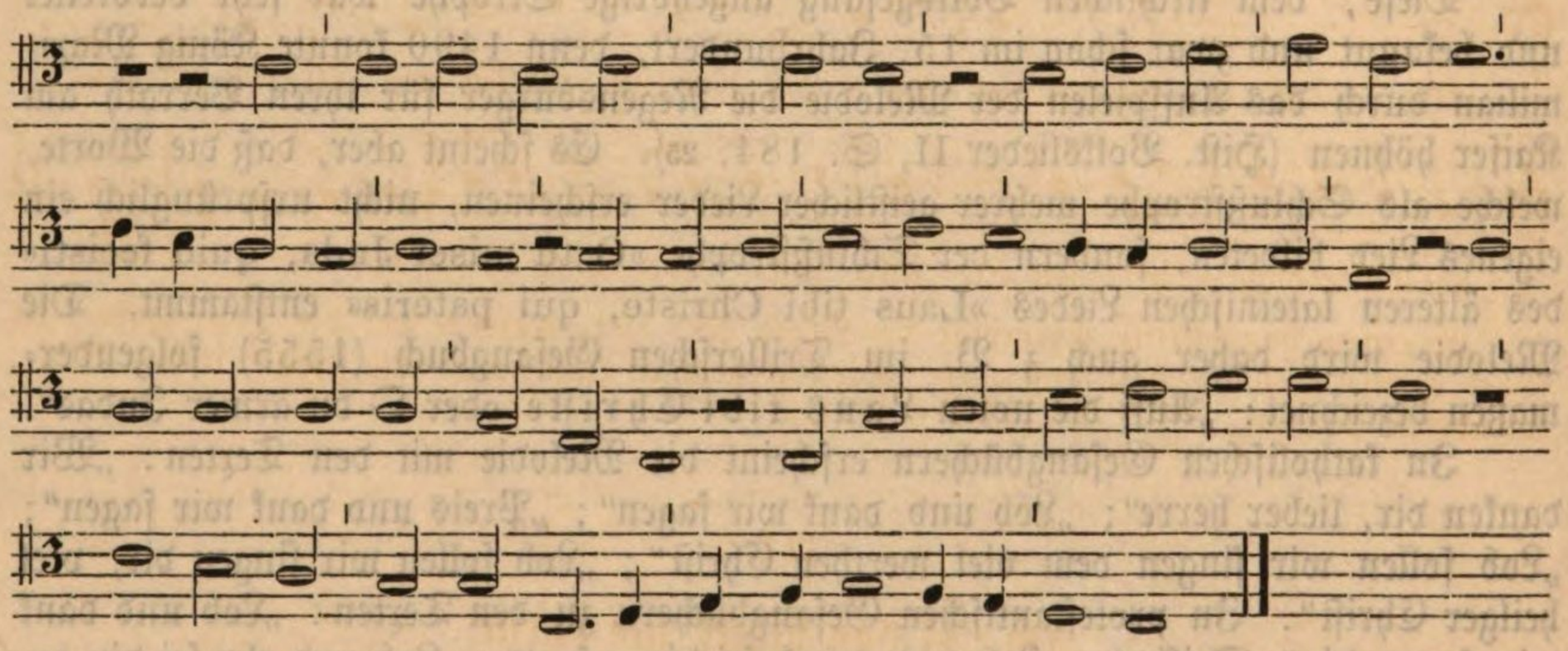
## Ach got in deinem höchsten tron.

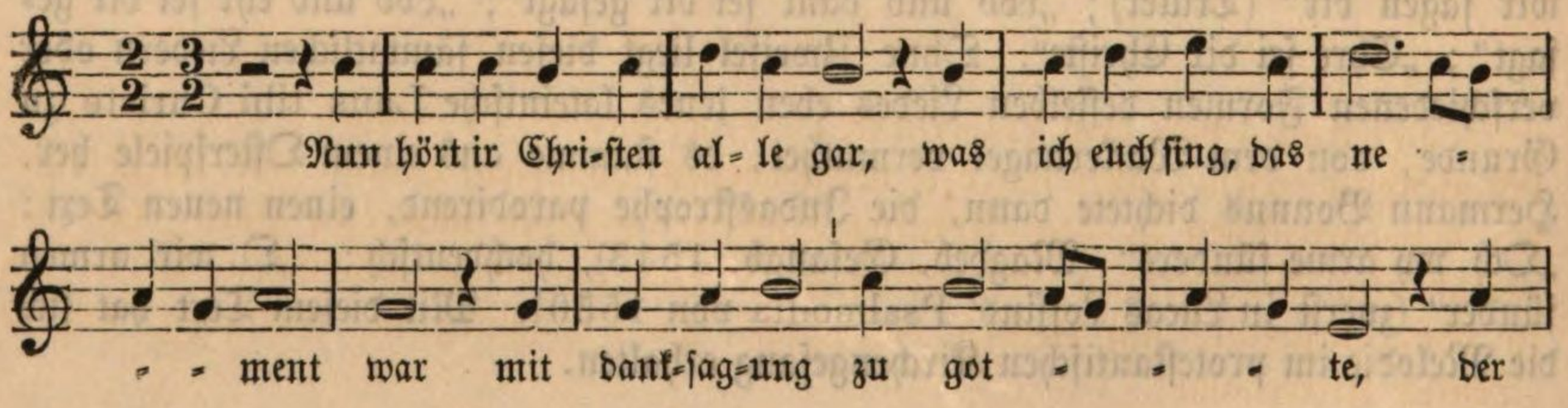
Ton von Nr. 415, 1529 und Nr. 480, 1542.

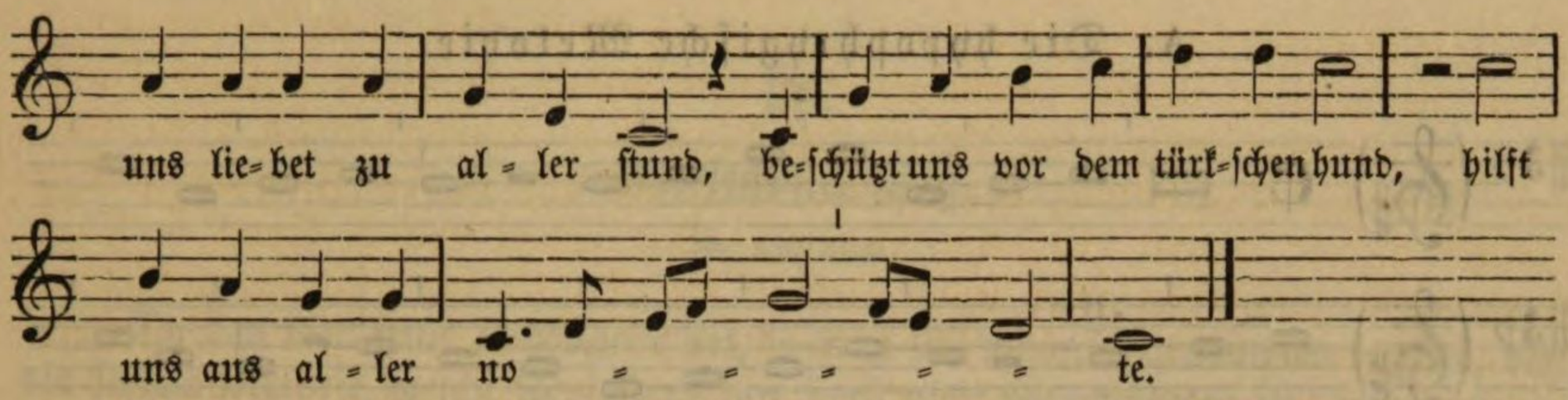
Vgl. in Betreff dieser Melodie die Bemerkungen zu „Sie sind geschickt zu sturm und streit".

Sie findet sich handschriftlich in zwei etwas von einander abweichenden einstimmigen Aufzeichnungen, die beide besondere rhythmische Schwierigkeiten haben. Im 18. Tact von B muß ohne Zweifel 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 st. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 und im 20. 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 st. 𝅝. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 gelesen werden, wie sowol in der theoretischen $^4/_2$-Messung als in der Uebertragung angenommen worden ist, denn auch jene fordert diese Aenderungen.

A.

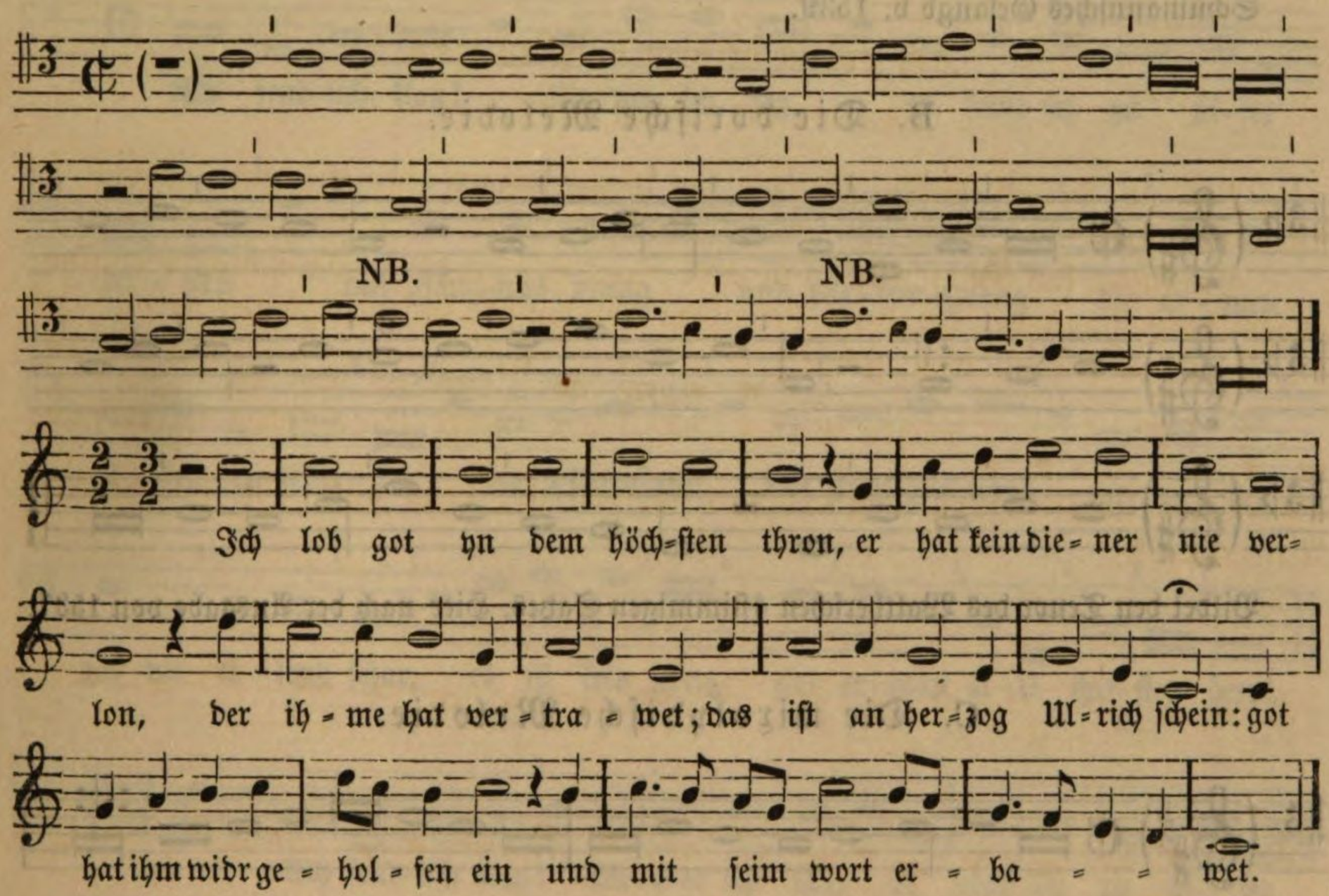







Handſchriftl. eingetragen in ein Exemplar des Liedes Nr. 415 auf der Göttinger Univerſitätsbibl., Poetae 2455.

B.




In einem handſchriftl. Exemplar des Liedes Nr. 452, welches hier die Tonangabe „In ſeiner aignen melodei“ hat, ſonſt aber: „Sie ſind geſchickt zum ſturm und ſtreit“. Ulmer Bibl., Schadeſche Samml. $\frac{1\,3\,8\,8\,1}{3}$ XVIII F 9 S. 236.

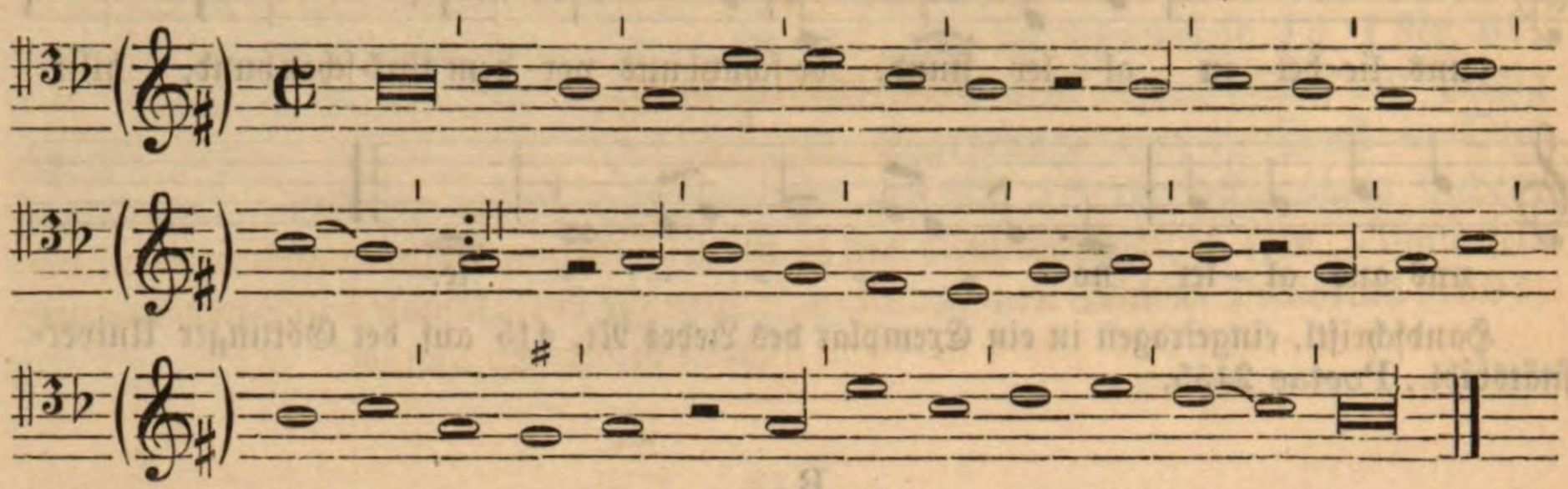
## III.

## Ach got von himel, ſich dorin.

Ton von Nr. 388, 1525.

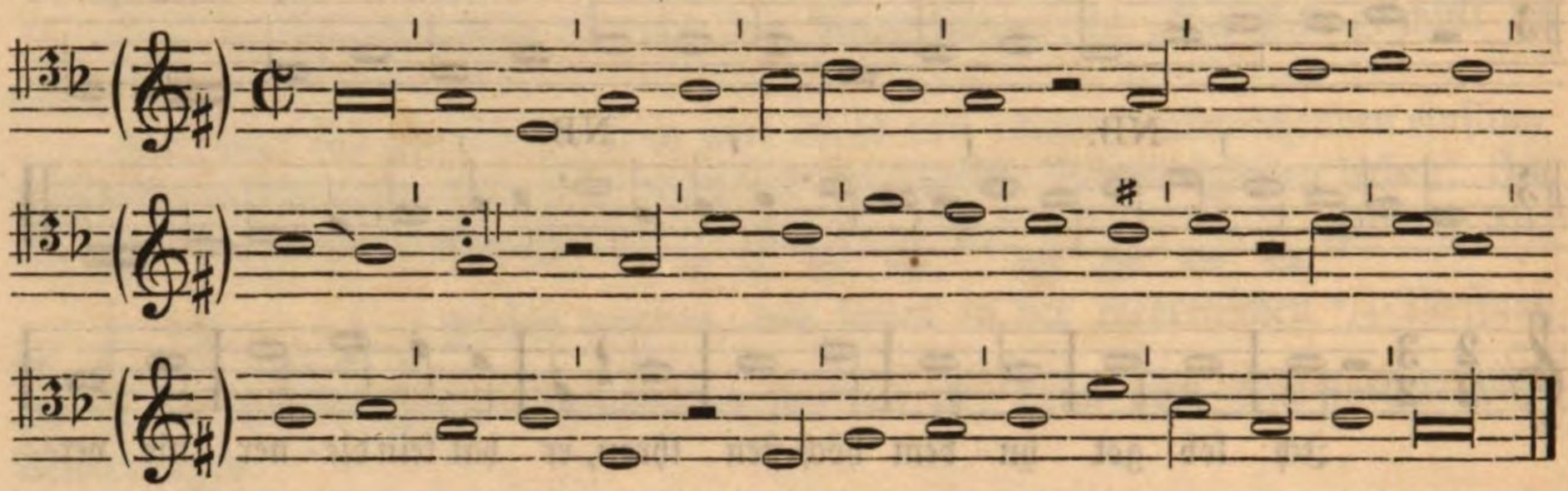
Der Ton gehört dem Lutherſchen Liede, welches 1524 erſchien; aber es findet ſich gleich in dieſem Jahre mit drei verſchiedenen Melodien, nämlich mit der bekannten hypophrygiſchen in dem Erfurter Enchiridion (zum ſchwarzen Horn), mit der doriſchen im Waltherſchen Geſangbuch o. J., und mit der mixolydiſchen, welche ſich in Süddeutſchland am meiſten verbreitete, zu Straßburg in Wolfgang Köphls „Teutſch Kirchenamt“.

A. Die hypophrygische Melodie.



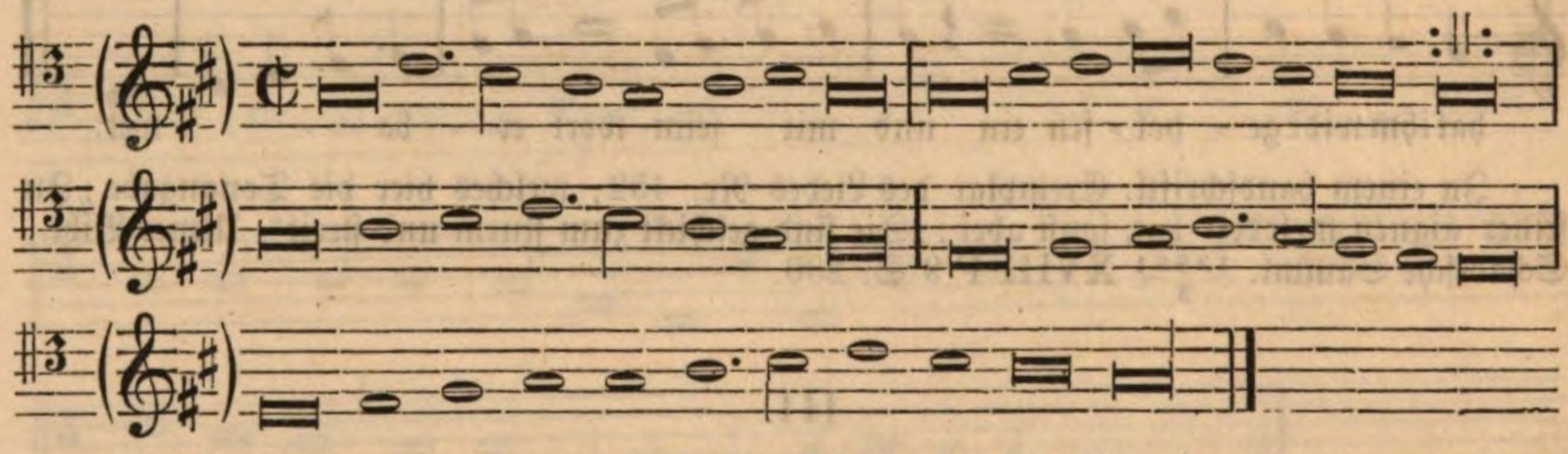
Schumannsches Gesangb v. 1539.

B. Die dorische Melodie.



Bildet den Tenor des Waltherschen 4stimmigen Satzes. Hier nach der Ausgabe von 1537.

C. Die mixolydische Melodie.



Aus Köphls Straßb. Kirchenampt, 1525, bei Tucher Nr. 235; daraus hier.

Vgl. Winterfeld, Evang. Kirchengef. nach Anleit. des Inhaltsverz. Band III S. 568. Daselbst sind Bd. I Nr. 14, 17 und 45 noch drei 4stimmige Sätze dieser Mel. mitgetheilt, Nr. 14 der hypophryg. von Martin Agricola 1544, Nr. 17 und 45 der mixolydischen von Ducis 1544 und Samuel Marschall 1594.

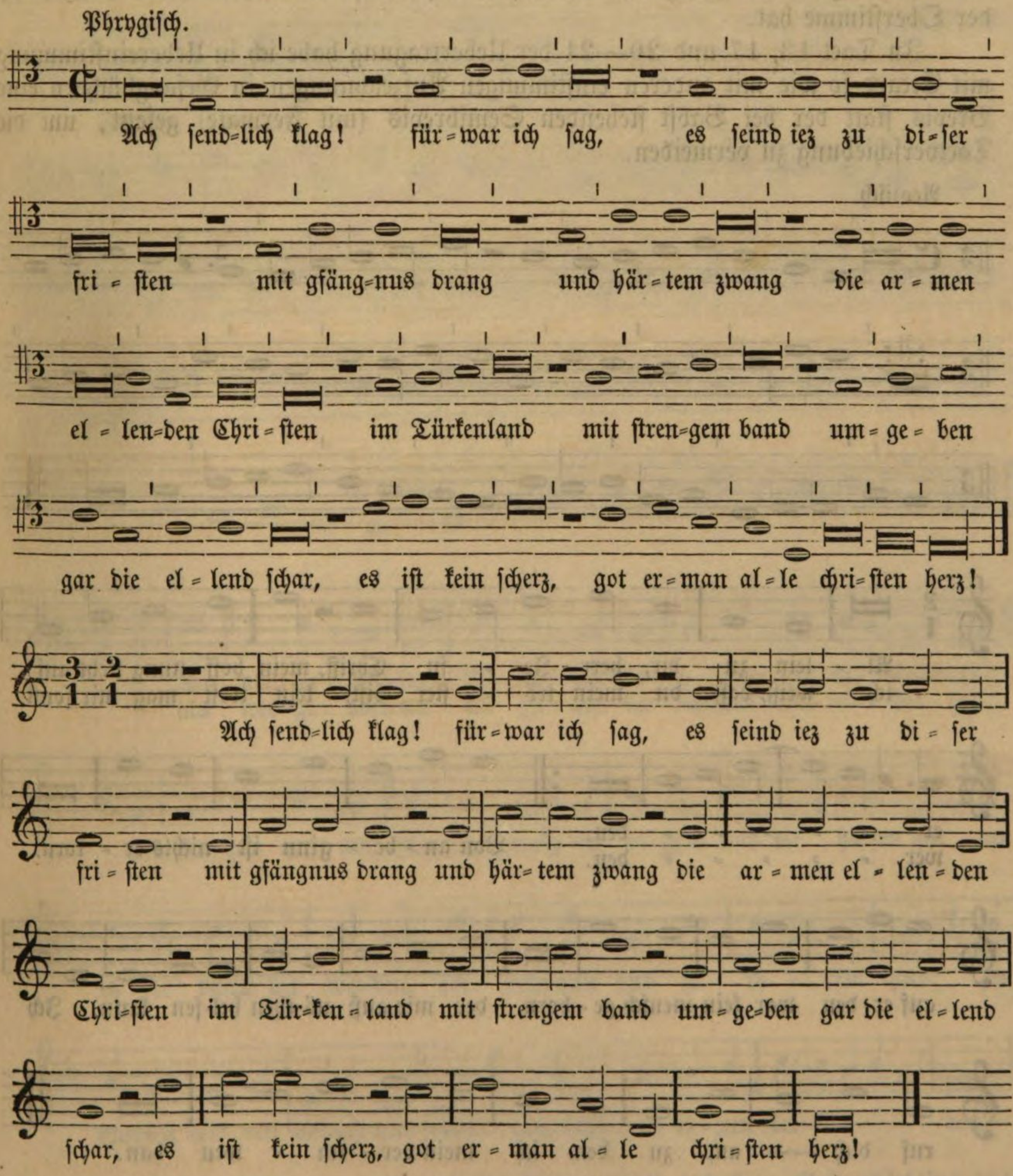
Da das Lied Nr. 388, welches auf den Ton „Ach got von himel“ gesungen ward, ein elsässisches ist, so steht also zu vermuthen, daß von den drei Melodien die letzte zuerst in Straßburg gedruckte mixolydische damit gemeint ist.

# IV.

## Ach sendlich klag.

Nr. 409, 1529.

Da das Lied keine Tonangabe hat, so muß bis weiter angenommen werden, daß die schöne Melodie, welche wenigstens mir sonst nicht vorgekommen ist, neu und ursprünglich für dieses Lied gesetzt ist. Sie findet sich nur einstimmig.




Gedruckt in 10 Bl. 4° Augspurg b. Hainrich Stayner 1542, Qu. B von Nr. 408 (und 409).

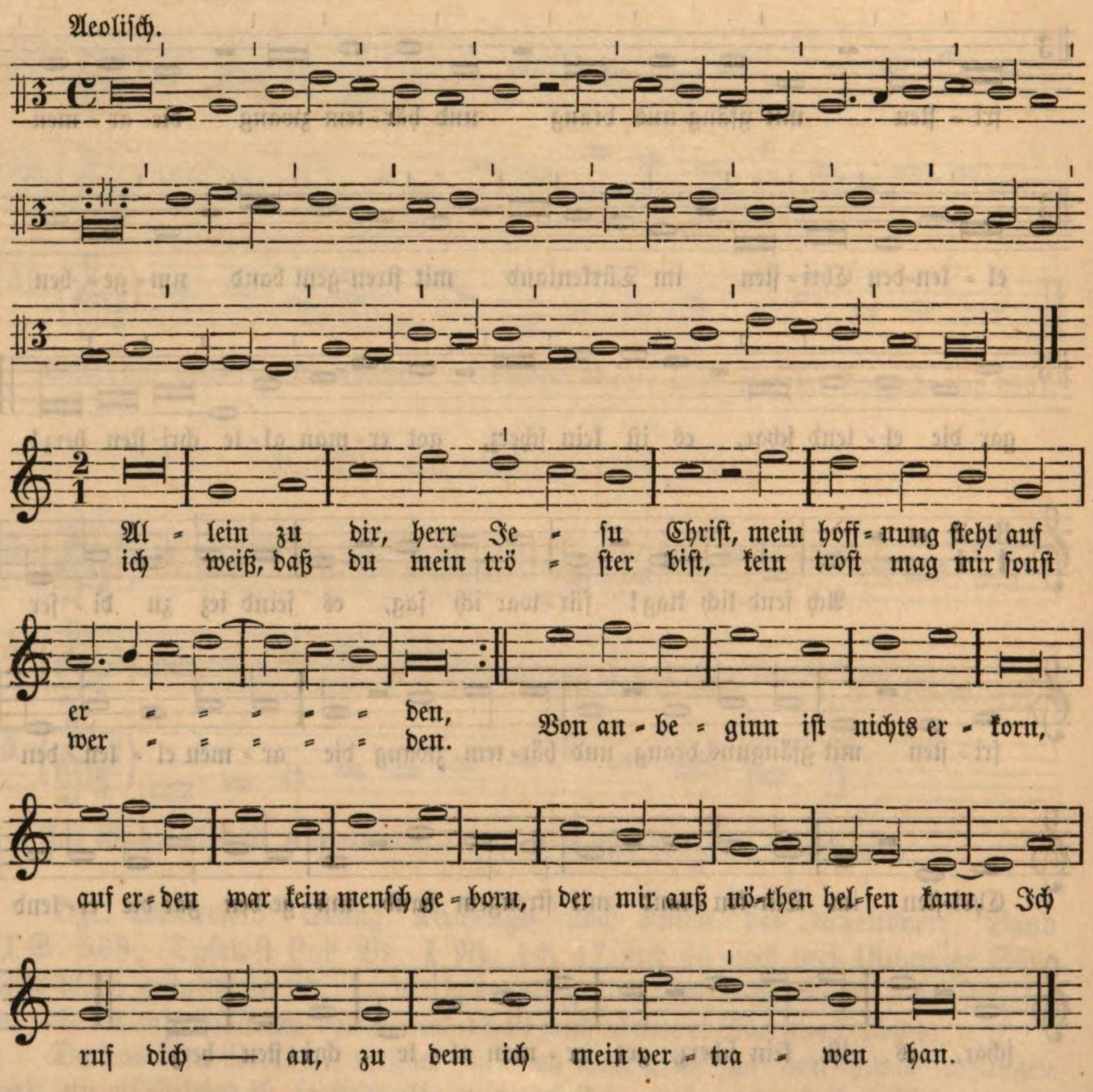
# V.

## Allein zu dir, Herr Jesu Christ.

Ton von Nr. 562, 1547.

Die Melodie erscheint zuerst im Babstschen Gesangbuch von 1545 und scheint zum Liede „Allein zu dir" neu erfunden zu sein. Eine motettenartige Bearbeitung von Scandelli, 1575, gibt Winterfeld I, Musikbeil. Nr. 38 und daselbst Nr. 130 eine 5stimmige Bearbeitung von Eccard, 1597, welche die unveränderte Melodie in der Oberstimme hat.

In Tact 13, 17 und 20—21 der Uebertragung habe ich in Uebereinstimmung mit Eccard so wie mit anderen einstimmigen Aufzeichnungen in Gesangbüchern eine Brevis statt der bei Babst stehenden Semibrevis (mit Fermate) gesetzt, um die Tactverschiebung zu vermeiden.




Babstsches Gesangb. von 1545. Daraus bei Tucher Nr. 392; daraus hier.

## Der alt gris.

Siehe: Wiewol ich bin ein alter gris. Ton CX.

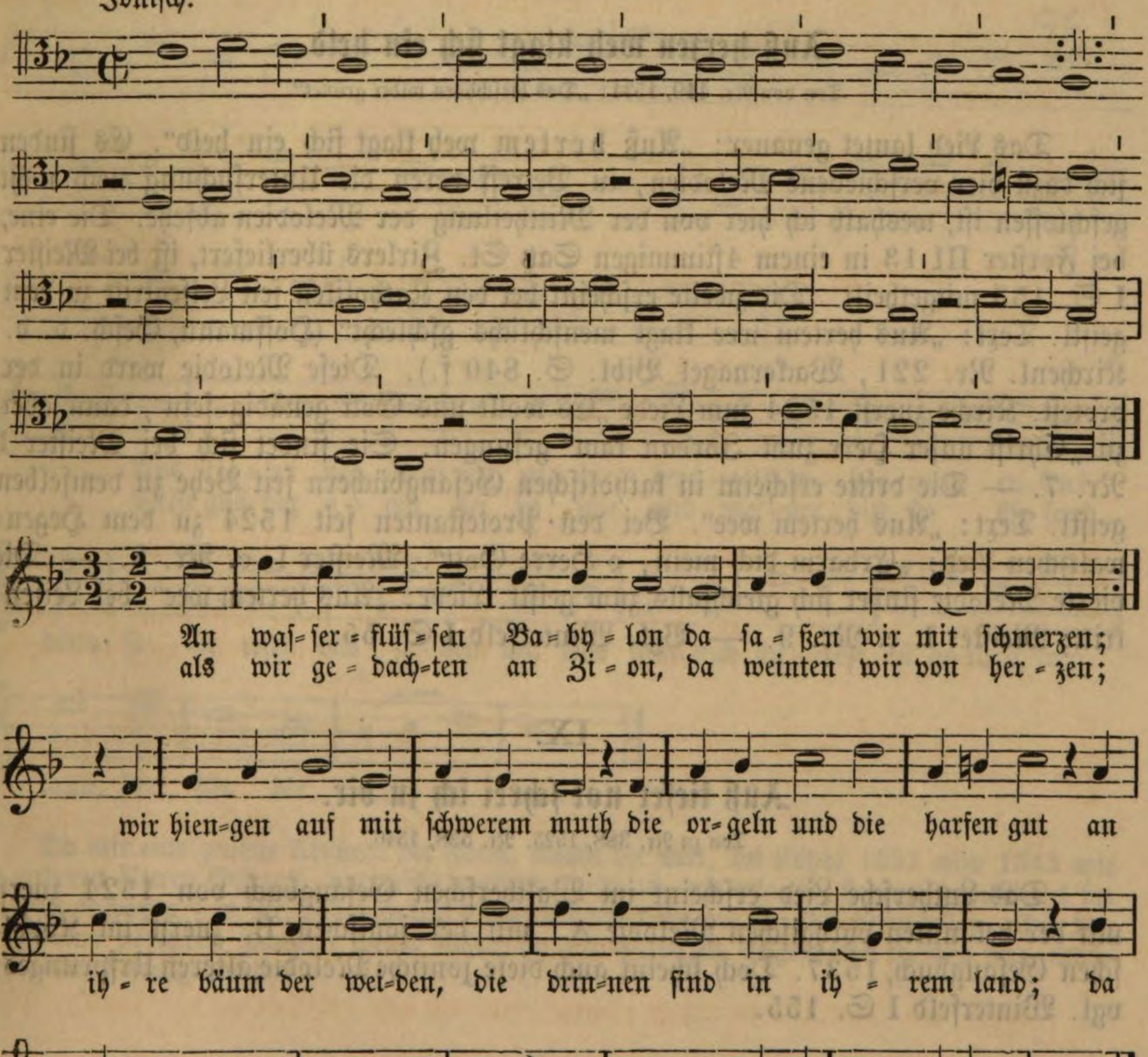
## VI.

## An waßerflüßen Babilon.

Ton von Nr. 575, 1548.

Die Melodie, zu Wolfgang Dachsteins Lied über den 137. Pfalm gesetzt, erscheint zuerst im dritten Theil des Straßb. Kirchenampts von 1525.

Jonisch.




Nach Köphls „Pſalmen vnnd geyſtliche Lieder“ 1537, deſſelben „Geſangbüchlin“ 1545 und dem Babſtſchen Geſangb. von 1545 bei Tucher Nr. 407; daraus hier.

## VII.

## Auf einen freitag es geschach, daß man das crenz am himel sach.

Ton von Nr. 537, 1546.

Der Ton scheint alt; Lieder des gleichen Strophenbaus mit ähnlichem Anfang finden sich früh: Nr. 76, 1439: Auf einen dienstag es geschach; Nr. 77, 1439: An einem sonntag es geschach; Nr. 206 A, 1499: An einem mendag es beschach. Innerhalb anderer Lieder des gleichen Strophenbaus findet sich diese Zeile öfters, z. B. Nr. 579, 5, 11, 27. Nr. 581, 20. Nr. 592, 5, 27.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

## VIII.

## Auß herzen weh klagt sich ein held.

Ton von Nr. 449, 1534: „Das hirschhorn wider grünet".

Das Lied lautet genauer: „Auß hertem weh klagt sich ein held". Es finden sich dazu vier verschiedene Melodien, in Betreff deren die Untersuchung noch nicht geschlossen ist, weshalb ich hier von der Mittheilung der Melodien absehe. Die eine, bei Forster III 13 in einem 4stimmigen Satz St. Zirlers überliefert, ist bei Meister I S. 153 mitgetheilt. Die zweite erscheint bei den Katholiken seit Leisentritt zu dem geistl. Text: „Aus hertem wee klagt menschlichs gschlecht" (Hoffmann, Gesch. d. d. Kirchenl. Nr. 221, Wackernagel Bibl. S. 840 f.). Diese Melodie ward in der protest. Kirche zuerst 1524 zum Liede „Es wollt uns Gott genädig sein", dann aber zu „Christ unser Herr zum Jordan kam" gesungen. Sie findet sich bei Meister I Nr. 7. — Die dritte erscheint in katholischen Gesangbüchern seit Vehe zu demselben geistl. Text: „Aus hertem wee". Bei den Protestanten seit 1524 zu dem Hegenwaltschen Lied: „Erbarm dich mein, o Herre Gott". Meister l. c. Nr. 8. — Die vierte Melodie findet sich gleichfalls zum geistl. Liede: „Aus hertem wee" bei Leisentritt; Meister l. c. Nr. 9. — Vgl. Winterfeld I S. 55.

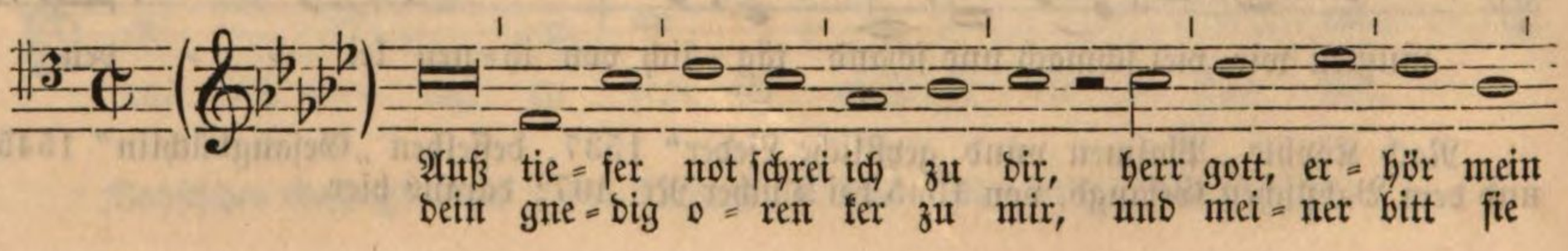
## IX.

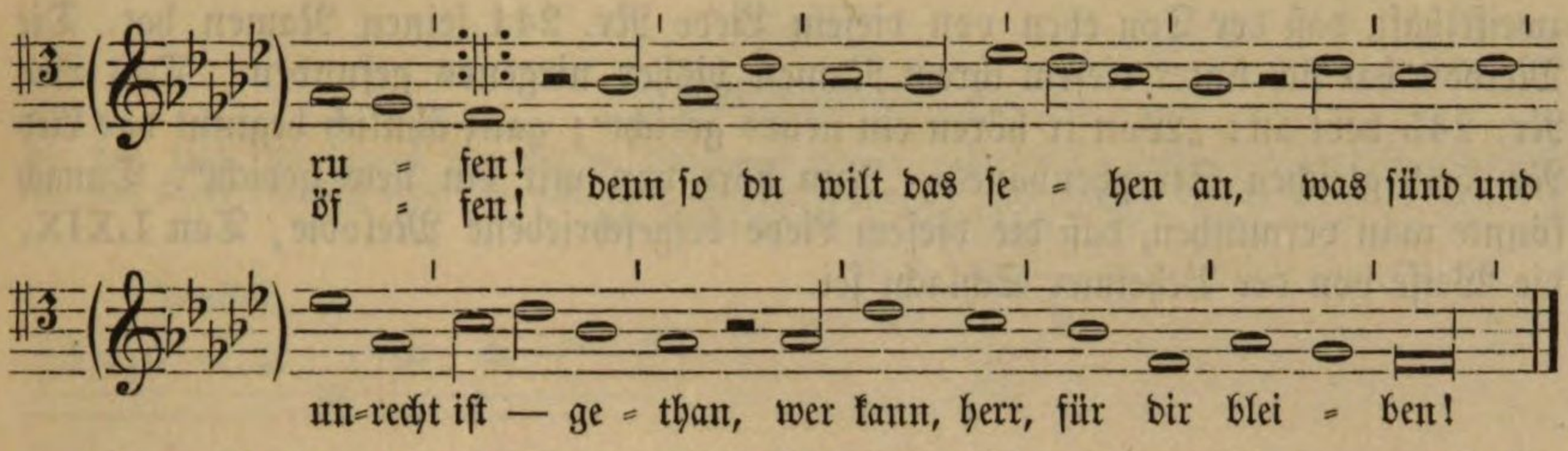
## Auß tiefer not schrei ich zu dir.

Ton zu Nr. 388, 1525. Nr. 538, 1546.

Das Luthersche Lied erscheint im Waltherschen Gesangbuch von 1524 zuerst mit der bekannten phrygischen Melodie A; mit der jonischen, B, zuerst im Köphlschen Gesangbuch, 1537. Doch scheint auch diese jonische Melodie älteren Ursprunges; vgl. Winterfeld I S. 155.

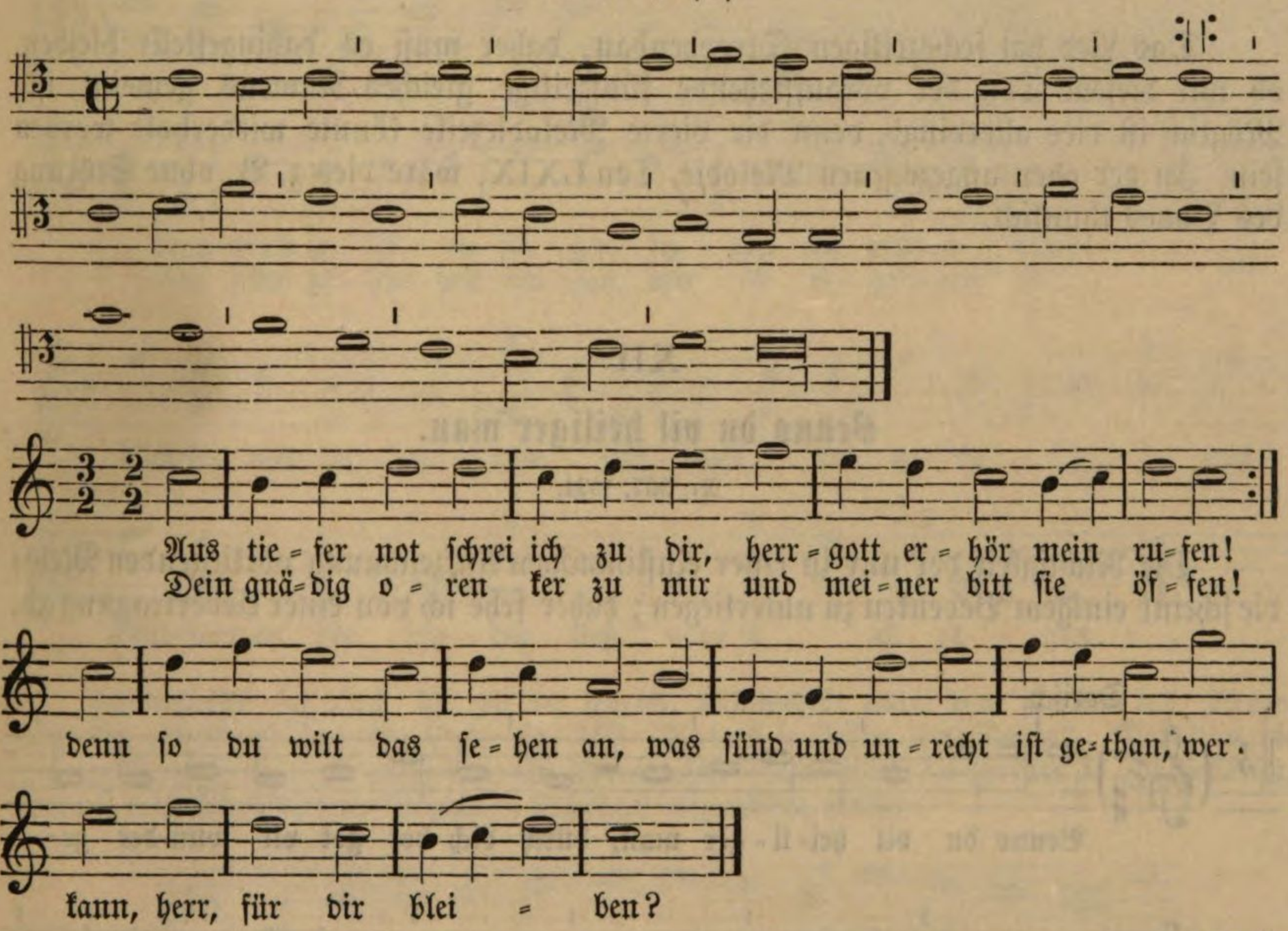
A. Phrygisch.






Ganz gleichlautend im Waltherschen vierstimmigen Satz und den Gesangb. von Babst, Kluge u. s. w.

B. Jonisch.




Da mir eine genaue Abschrift der Form, welche die Mel. bei Köphl 1537 und 1545 wie in anderen älteren Gesangb. hat, nicht vorliegt, habe ich mir erlaubt, sie nach dem Druck bei Tucher, Schatz u. s. w. Nr. 243 und den Bemerkungen dazu auf S. 386 herzustellen. Die den Rhythmus störenden Pausen, welche später an den Cadenzen eingeschaltet worden sind, mußten wieder beseitigt werden.

## X.

## Beheimer Schlacht.

Ton zu Nr. 245, 1504. Nr. 277, 1513.

Die fünfzeiligen Lieder mit dieser Tonangabe haben den Strophenbau des Liedes Nr. 241 „von der behemischen schlacht“ von 1504. Es scheint daher nicht

zweifelhaft, daß der Ton eben von diesem Liede Nr. 241 seinen Namen hat. Die Melodie hat sich unter diesem ihrem Namen bisher nirgends gefunden. Das Lied Nr. 245 hebt an: „Wolt ir hören ein neues gedicht"; ganz ähnlich beginnt das Lied Nr. 589 gleichen Strophenbaues: „Nun hört von mir ein new gedicht". Danach könnte man vermuthen, daß die diesem Liede beigeschriebene Melodie, Ton LXIX, die Weise von der Beheimer Schlacht sei.

## XI.

## Behemer Schlacht.

Ton zu Nr. 257, 1509.

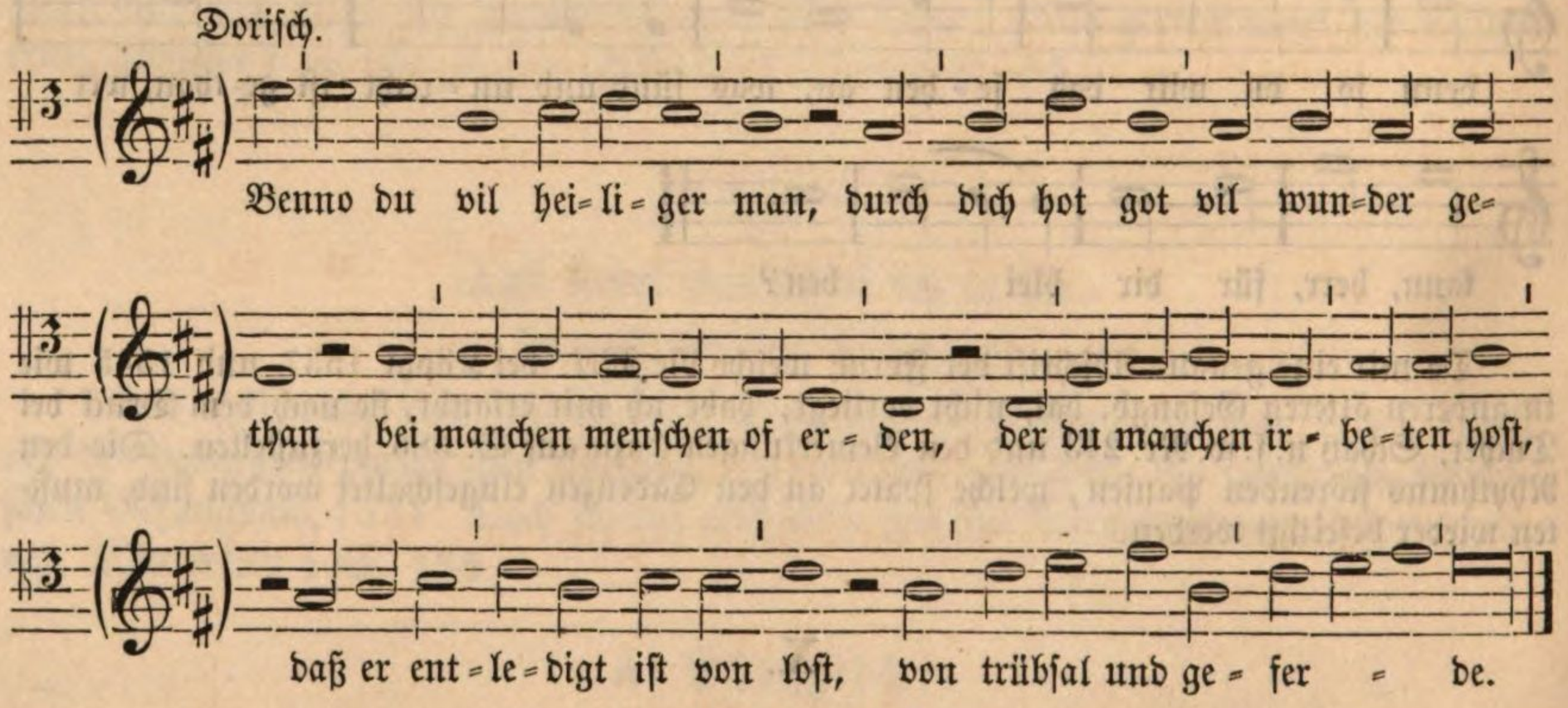
Das Lied hat sechszeiligen Strophenbau, daher muß es dahingestellt bleiben, ob mit diesem Ton der voraufstehende fünfzeilige gleiches Namens gemeint ist. Möglich ist dies allerdings, denn die vierte Melodiezeile könnte wiederholt worden sein. In der oben angezogenen Melodie, Ton LXIX, wäre dies z. B. ohne Störung des Baues thunlich.

## XII.

## Benno du vil heiliger man.

Nr. 367, 1524.

Die Richtigkeit der nur in einer einstimmigen Aufzeichnung vorliegenden Melodie scheint einigem Bedenken zu unterliegen; daher sehe ich von einer Uebertragung ab.

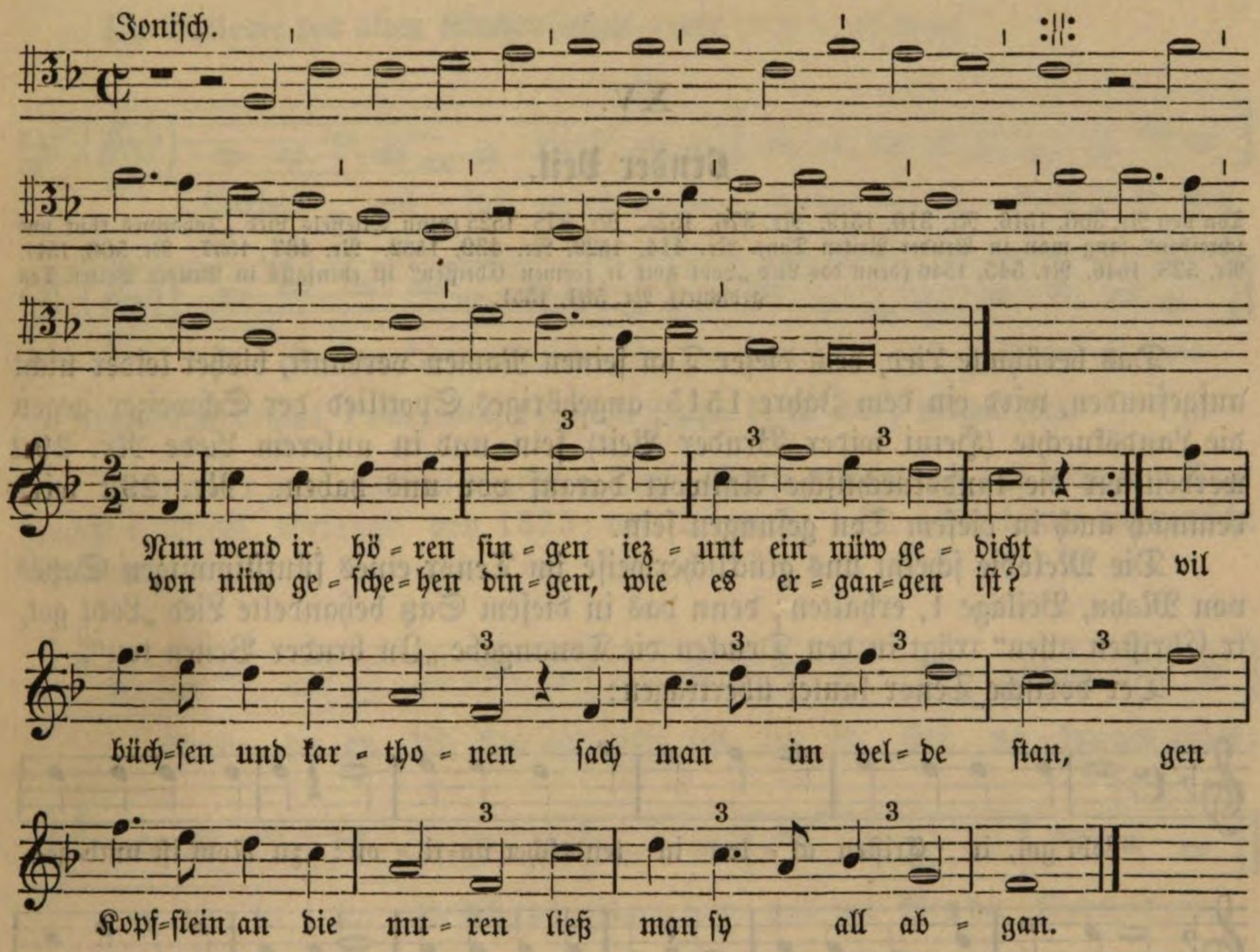



Aus einer Handschrift der Breslauer Bibliothek von Hoffmann v. Fallersleben mitgetheilt in Mones Anzeiger, 1833, S. 79. Daraus hier.

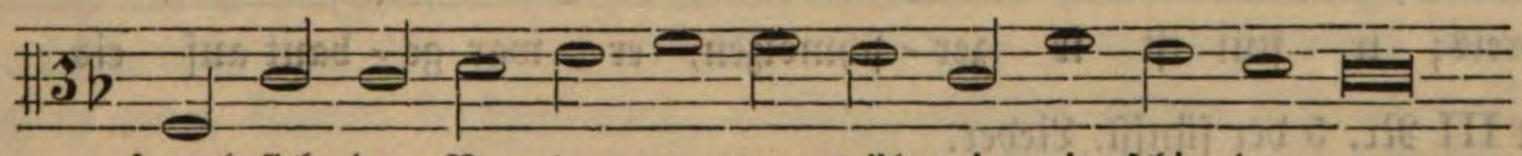
## XIII.

## Benzenauer.

Nr. 246, 1504. Von diesem Liede hat der Ton seinen Namen. Ferner Ton zu Nr. 258, 1509. Nr. 267, 1512. Nr. 304, 1516. Nr. 401, 1526. Nr. 431, 1531 Nr. 458, 1535. Nr. 517, 1545. Nr. 530, 1546. Nr. 536, 1546. Nr. 587, 1551. Nr. 612, 1552.




Handschriftl. im Cod. M. 53 der Dresd. Bibliothek; unter dem Namen des „Benzenawers“ als Melodie zu dem Liede Nr. 587 „Wolauf ir lieben landsknecht“. Daß dies die richtige Melodie ist, wird durch folgende Phrase eines Quodlibets bei Forster II 60 bestätigt, worauf mich Musikdirector Böhme in Dresden aufmerksam machte:




## Botz marter kyri Velti.

Siehe: Pavierton (den achtzeiligen Ton) Nr. LXXX.

## XIV.

## Bruder Claus.

Ton zu Nr. 445, 1533.

Dieser Ton hat seinen Namen von dem Liede auf die Mahnreden des 1487 gestorbenen Nicolaus von der Flüe, welches bei Körner S. 29 mitgetheilt ist und,

wie ich vermuthe (Hist. Volksl. III 170, 25) um 1513 gesungen ward. Jedenfalls schwerlich früher; der älteste bekannte Druck ist c. 1545 erschienen. Es beginnt: „In gottes namen heb ich an". Die Drucke haben aber die Tonangabe: „Wiewol ich bin ein alter gris". Mithin ist „Bruder Clausen-Ton" nur ein anderer Name für den Ton des „alten Greises", Ton CX.

## XV.

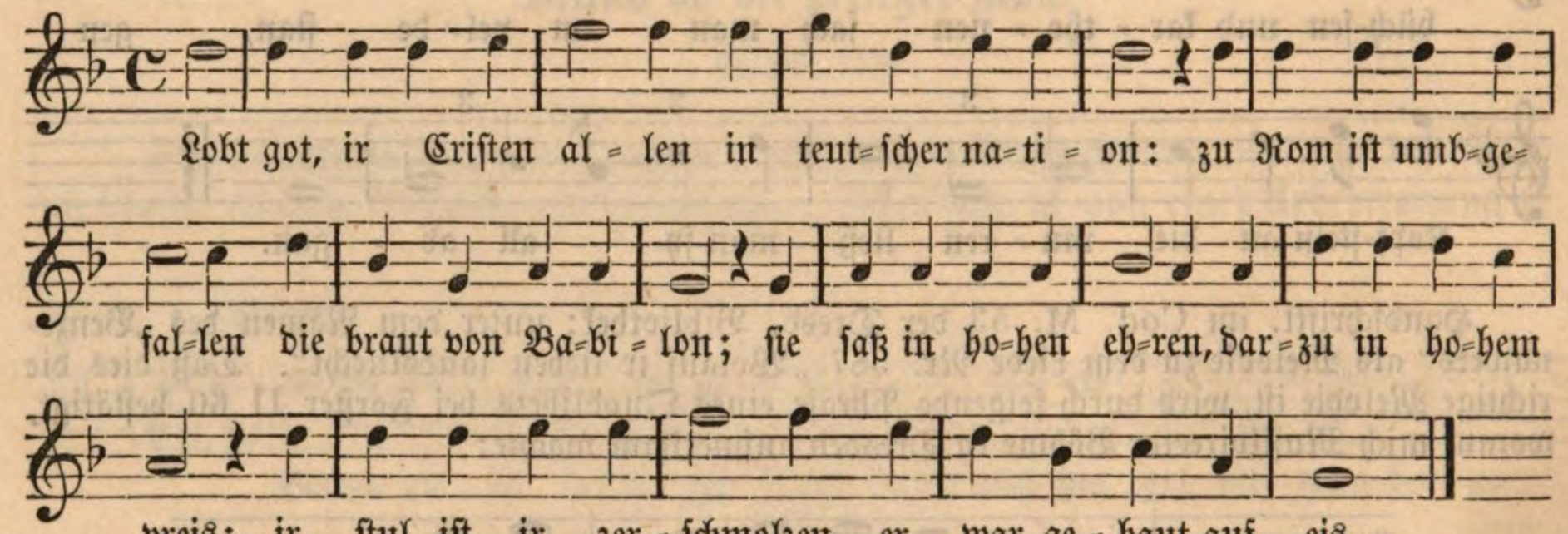
## Bruder Veit.

Ton von Nr. 300, 1516. Nr. 310, 1519. Nr. 376, 1525. Nr. 378, 1525 (denn Stieffels Lied „Johannes thut uns schreiben" sang man in Bruder Veiten Ton). Nr. 414, 1529. Nr. 439, 1532. Nr. 467, 1537. Nr. 506, 1541. Nr. 528, 1546. Nr. 545, 1546 (denn das Lied „Lobt gott ir fromen Christen" ist ebenfalls in Bruder Veiten Ton gedichtet). Nr. 591, 1551.

Das berühmte Lied, dem dieser Ton seinen Namen verdankt, bisher leider nicht aufgefunden, wird ein dem Jahre 1515 angehöriges Spottlied der Schweizer gegen die Landsknechte (Heini wider Bruder Veit) sein und in unserem Liede Nr. 292 werden wir die landsknechtische Antwort darauf vor uns haben. Nr. 292 wird demnach auch in diesem Ton gesungen sein.

Die Melodie scheint uns glücklicherweise im Tenor eines fünfstimmigen Satzes von Mahu, Beilage 1, erhalten; denn das in diesem Satz behandelte Lied „Lobt got, ir Christen allen" trägt in den Drucken die Tonangabe „In bruder Veiten ton".

Der dorische Tenor lautet übertragen:




Ott III Nr. 5 der fünfst. Lieder.

## XVI.

## Bündner oder Bündter Lied.

Nr. 205, 1499, und Ton zu Nr. 275, 1513. Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

Das zweite der angeführten Lieder, Nr. 275, ist das auf die „Nawerrenschlacht"; daher heißt der Ton von da an auch der „Nawerrenton" und die späteren Drucke von Nr. 205 bezeichnen daher zurückgreifend sogar auch bei diesem älteren Bündner Liede die Weise mit dem Namen des Nawerrentons.

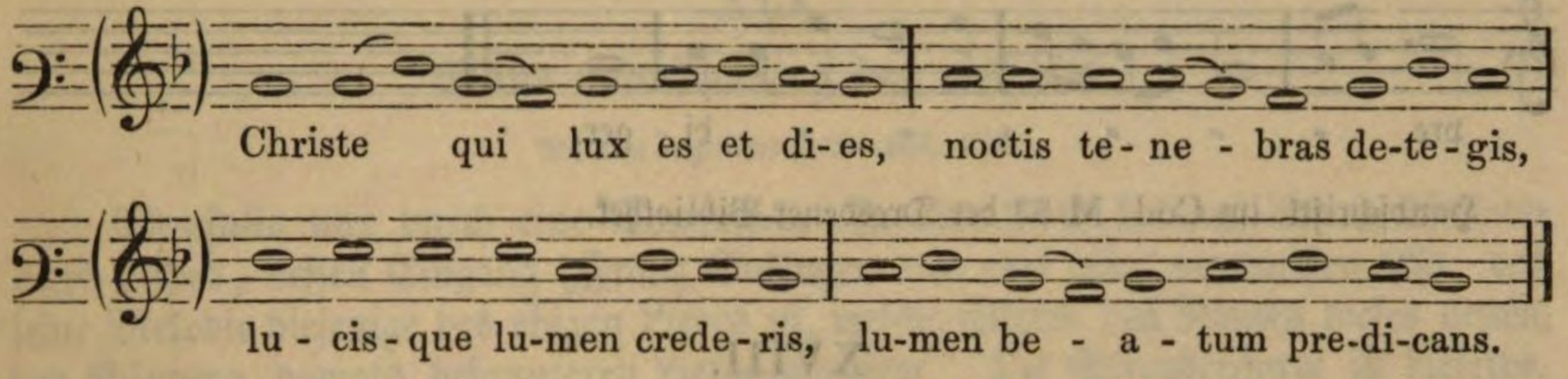
Die Melodie hat sich nicht gefunden.

## XVII.

## Christe qui lux es et dies.

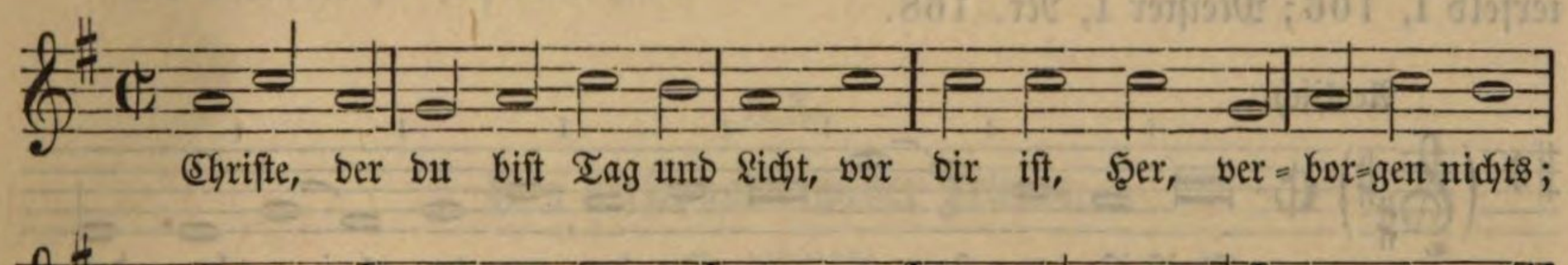
Ton von Nr. 518 b; 1545.

Die Melodie des alten Kirchenliedes lautet (tonus primus):



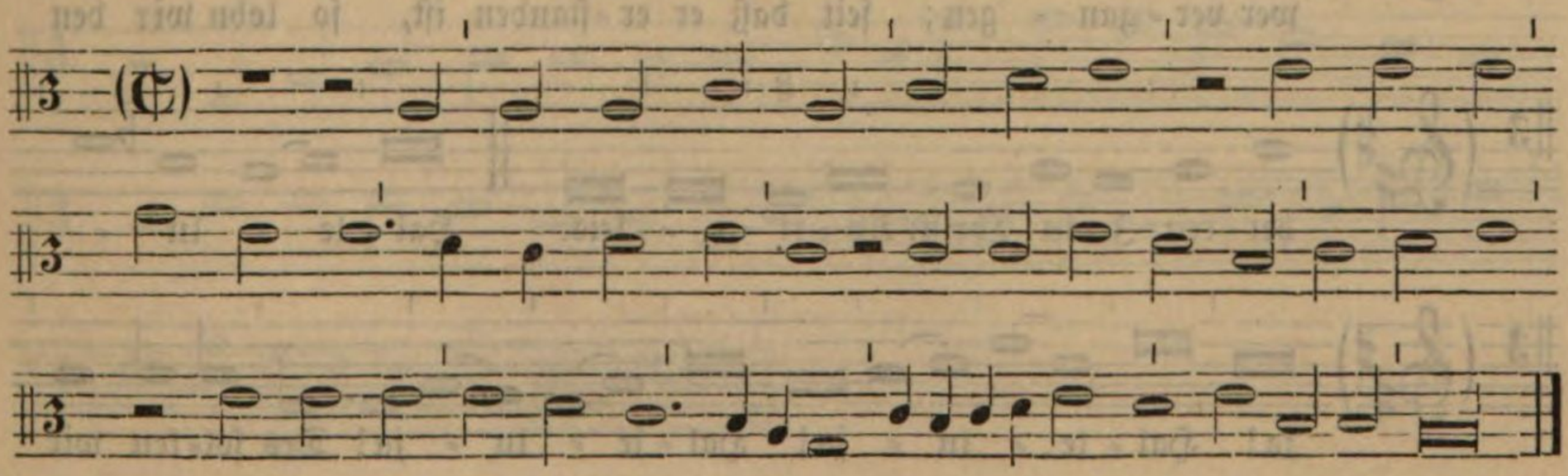

Aus Lucas Lossius' Psalmodia, 1553, bei Tucher II S. 340; daraus hier.

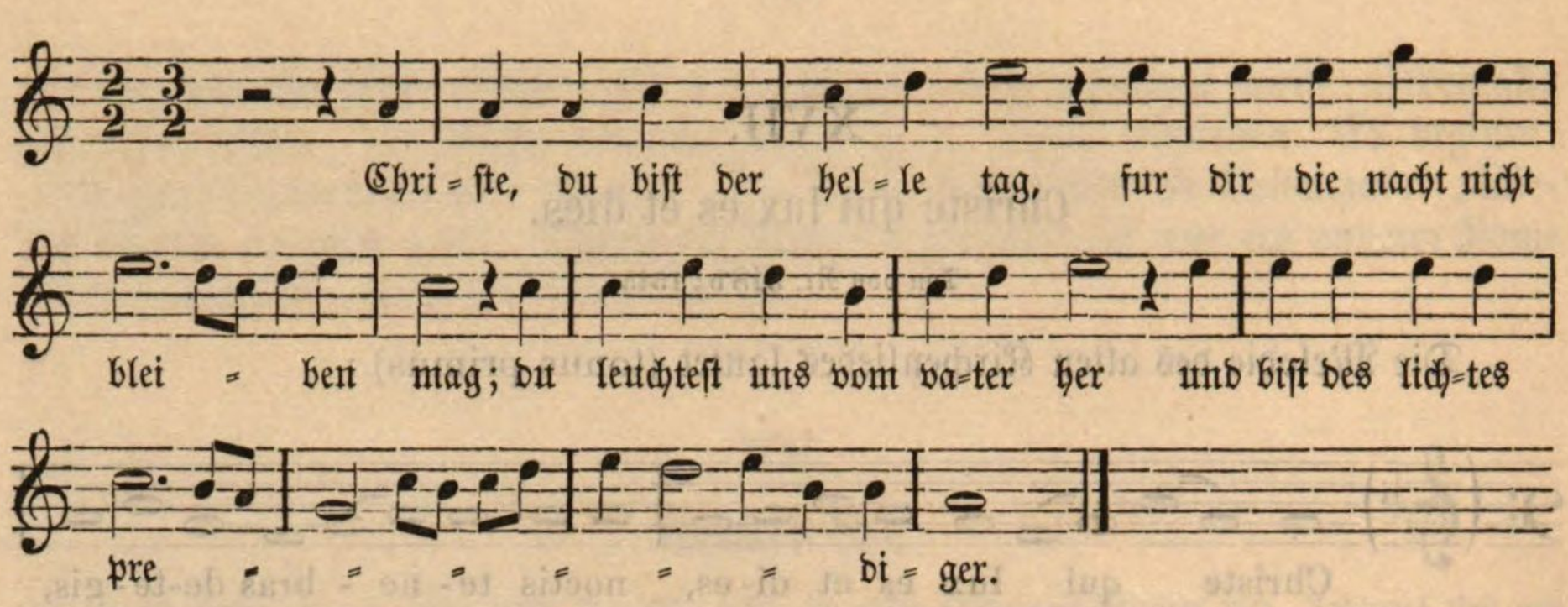
Mensurirt und mit dem deutschen Text „Christ, der du bist das Licht und Tag" (zuerst i. Bresl. Gesangb. von 1525; vgl. Winterf., I S. 135) lautet die dorische Melodie:




Aus dem Klugeschen Gesangb. von 1543 bei Tucher, Nr. 39; daraus hier.

Es gab übrigens noch eine andere Uebertragung des alten Hymnus, die zu einer anderen Melodie gesungen ward und deren Text „Christ, der du bist der helle Tag" zuerst im Gesangbuch der Böhmischen Brüder von 1566 erscheint. Da die Melodie immerhin auch für unser Lied Nr. 518b in Betracht kommen kann und sie mir auch in einer älteren Aufzeichnung vorliegt, als der bisher bekannten ältesten in des Seth Calvisius Harmonia, 1597, so möge sie hier mitgetheilt werden. Ob sie dorisch, nach A versetzt, oder äolisch ist, weiß ich nicht zu entscheiden.





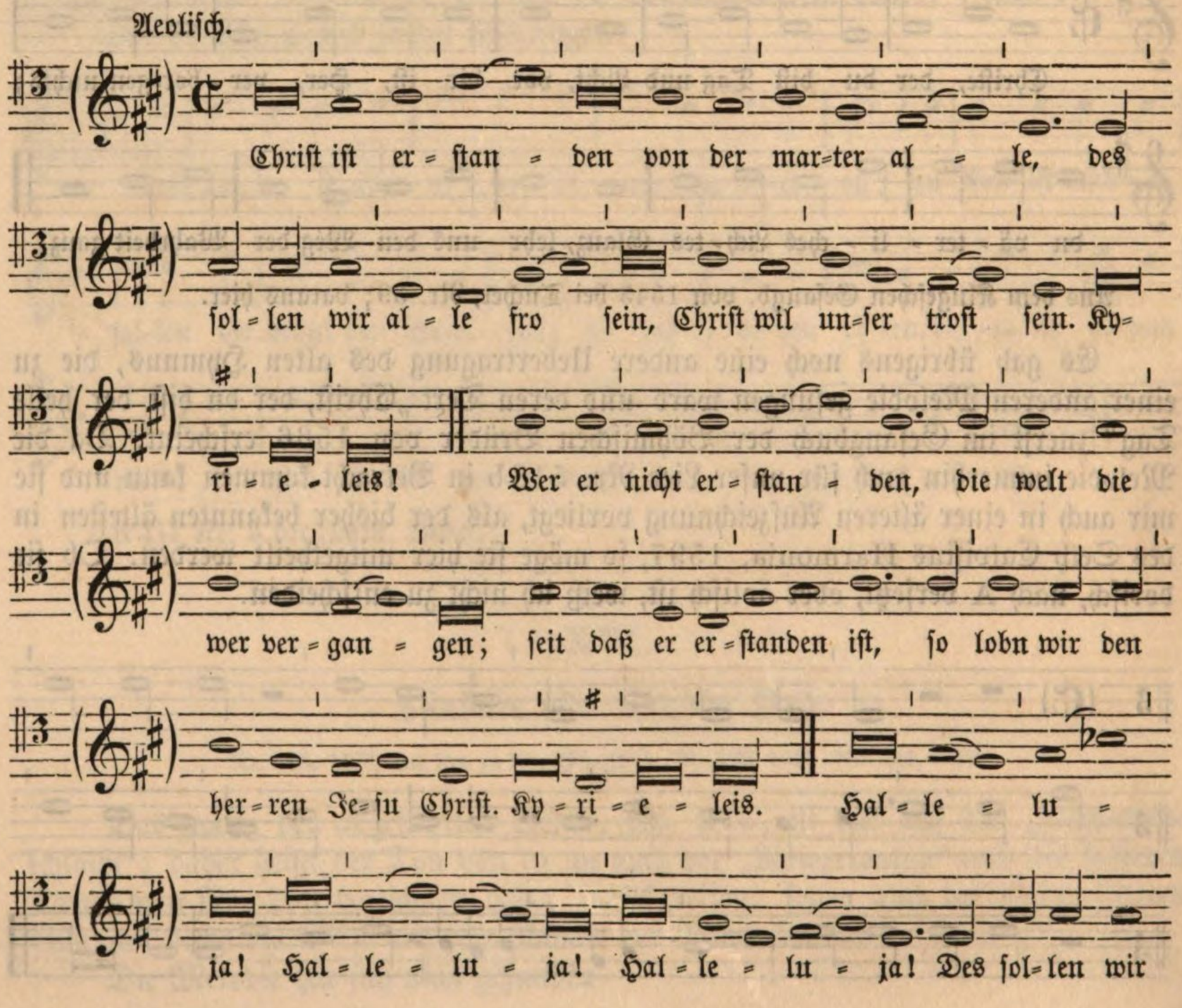

Handschriftl. im Cod. M 53 der Dresdener Bibliothek.

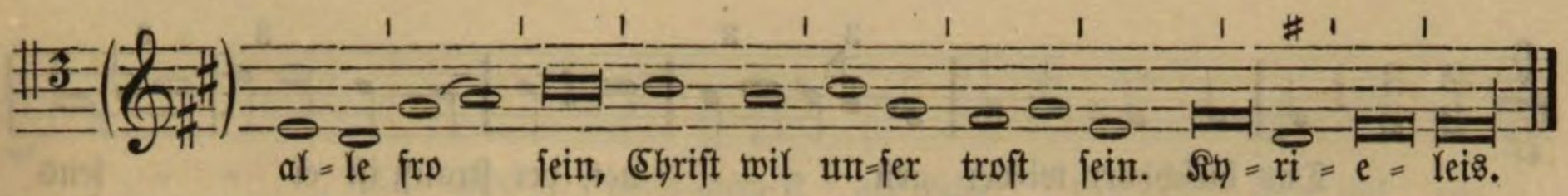
## XVIII.

## Christ ist erstanden.

Ton zu dem Spottvers Band II S. 31, 1474; und zu Nr. 249, 1506.

Ueber dies, wol schon dem 12. Jahrhundert angehörige Osterlied vgl. Winterfeld I, 106; Meister I, Nr. 168.






Schumannsches Gesangb. 1539; ganz gleichlautend, aus den kathol. Gesangbüchern seit Vehe 1537, bei Meister l. c. Nur lautet es bei ihm im 1. Halleluja: g a a statt g b a.

## XIX.

## Claus von Amberg das edel blut.

Als Ton angeführt zu Nr. 366, 1523.

Ebenfalls nur durch eine Tonangabe (zu Nr. 350) bekannt ist die Melodie eines Liedes, dessen Eingang „Franz Sickinger das edel blůt" vermuthen läßt, daß seine Melodie diejenige des obigen Liedes ist, welche seitdem den Namen dieses neuen, den Sängern damals bekannteren Liedes annahm. Die Strophenform ist dieselbe. Das Lied Nr. 350 ahmt auch seinerseits den Eingang wieder nach, indem es anhebt: „Ulrich von Hutten das edel blut".

Das Lied „Claus von Amberg" wird dem Jahre 1485 angehören: vgl. Bd. II S. 174, 32 ff.

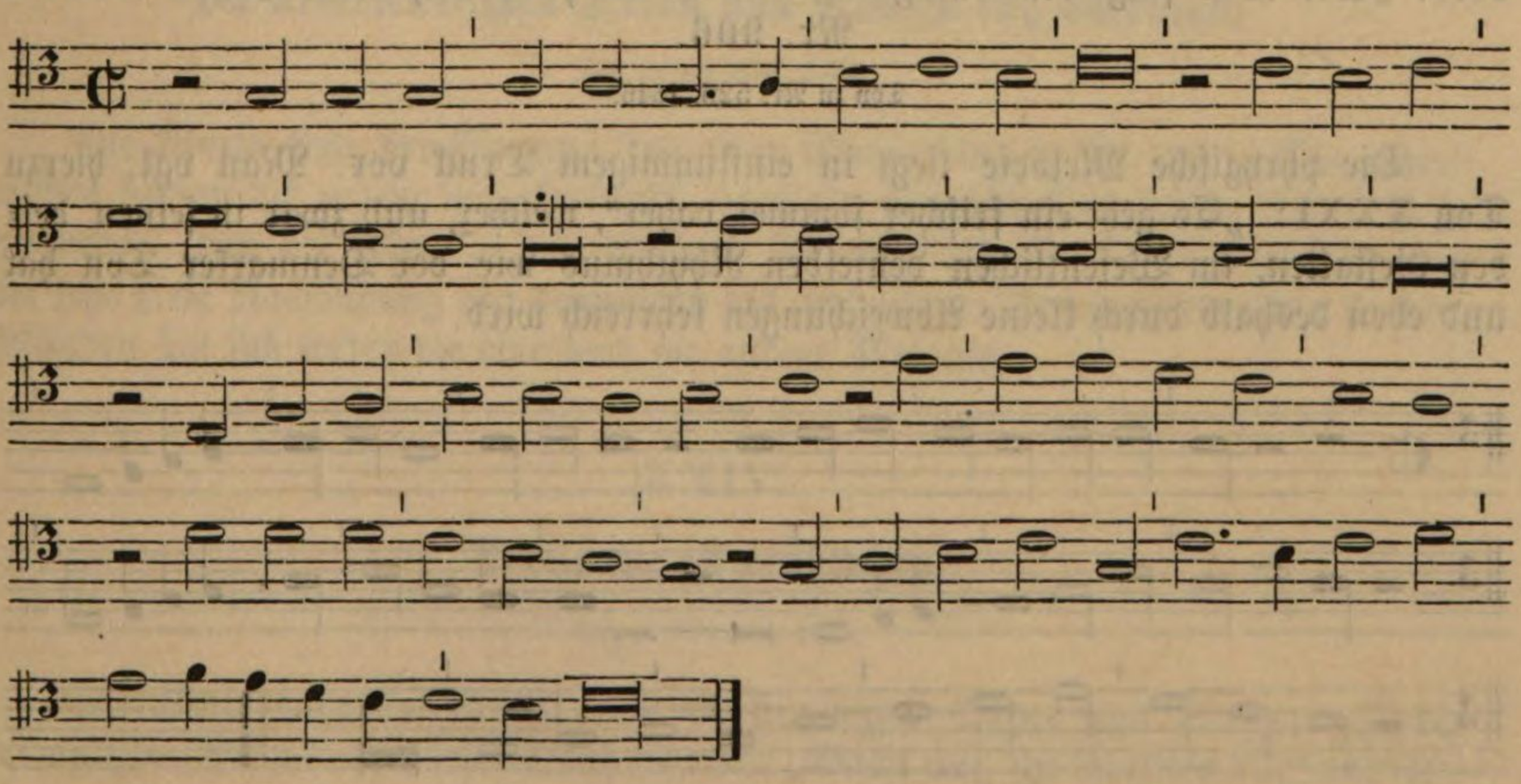
Die Melodie hat sich nicht gefunden.

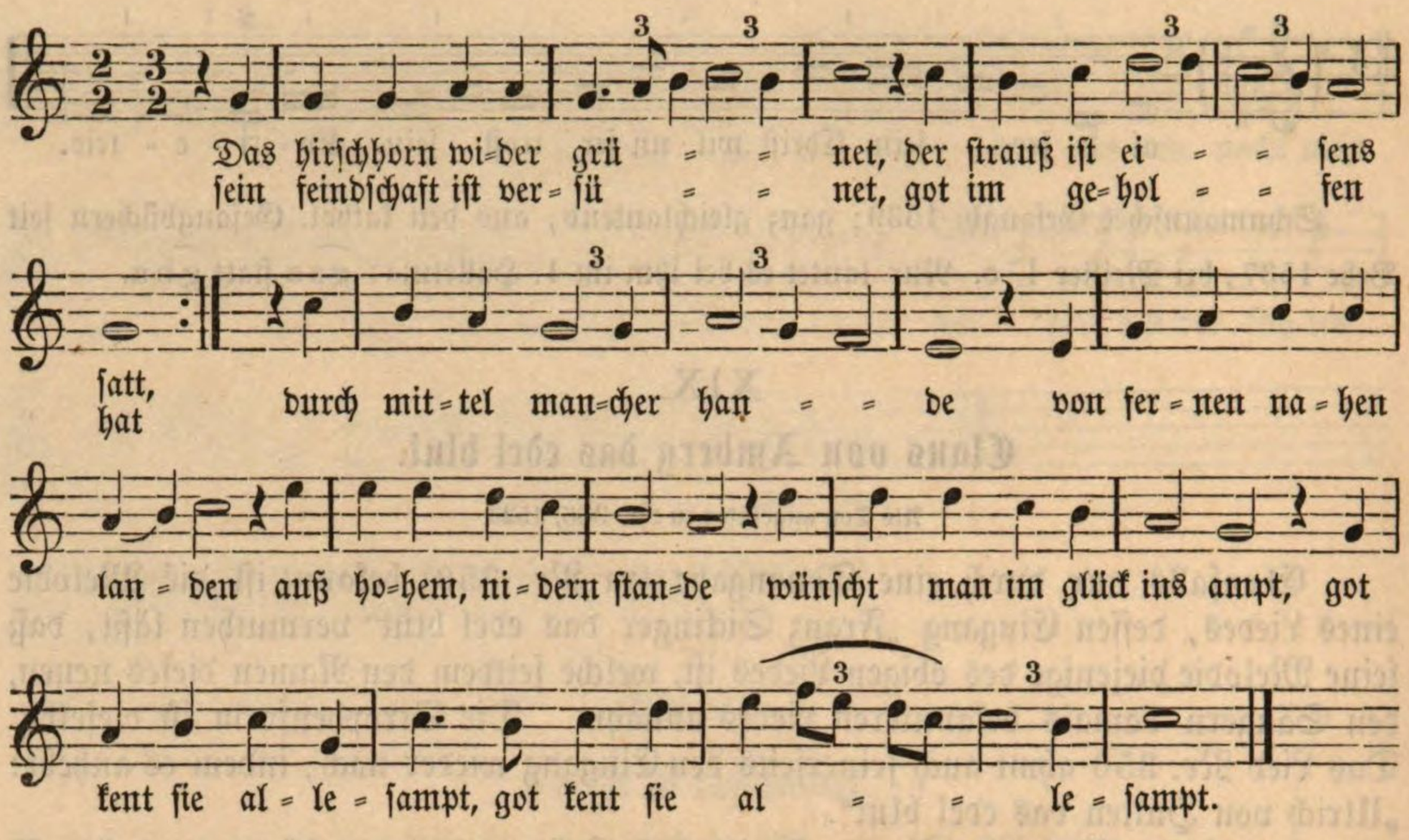
## XX.

## Das hirschhorn wider grünet.

Nr. 449, 1534.

Diesem Liede, sonst im Ton „Merkt auf ihr reitersknaben" oder „Auß herzen (hertem) weh klagt sich ein held" gesungen, ist in Ou. B folgende hypojonische Melodie beigeschrieben, die übrigens einer etwas abweichenden Strophenform anzugehören scheint.






Handſchr. der Ulmer Bibl., Schadeſche Sammlung $\frac{13881}{3}$ XVIII. F. 9 S. 236.

Ich will nicht leugnen, daß die Uebertragung ihre Bedenken hat. Man kann auch ohne Annahme von Triolen auskommen; aber der dadurch entſtehende Rhythmus ſcheint mir vermöge ſeiner Synkopen noch künſtlicher. Die Zweifel beſchränken ſich aber auch hier wieder auf die ziemlich untergeordnete Frage, ob der mit dem graden Rhythmus wechſelnde ungrade mit jenem durch etwas beſchleunigtes Tempo ausgeglichen ward oder nicht. Geſungen ward er ſonſt nach meiner Ueberzeugung in beiden Fällen gleich.

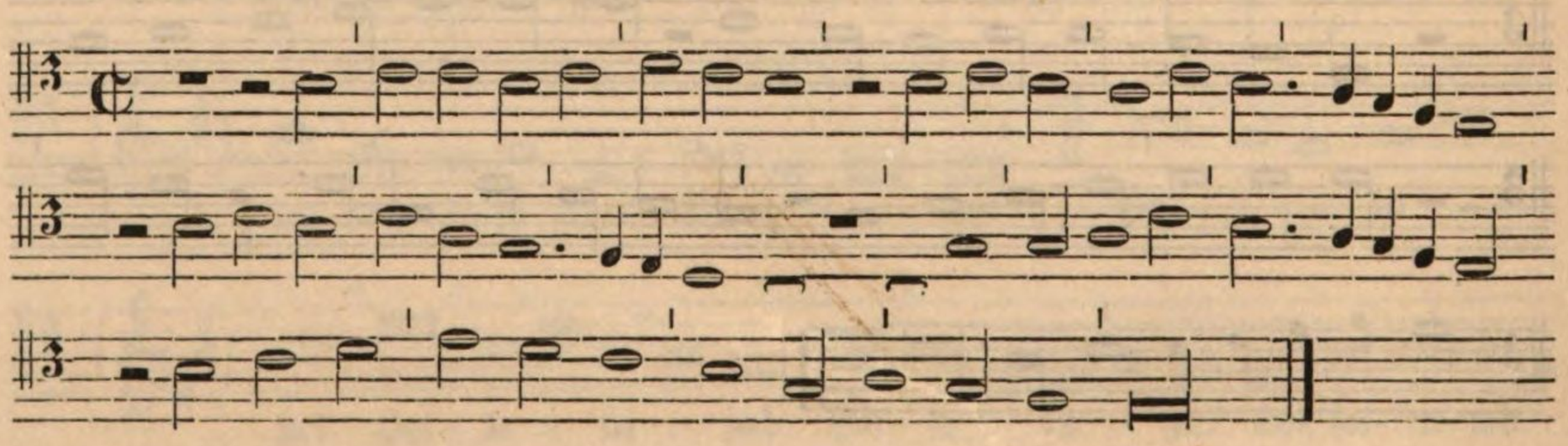
## XXI.

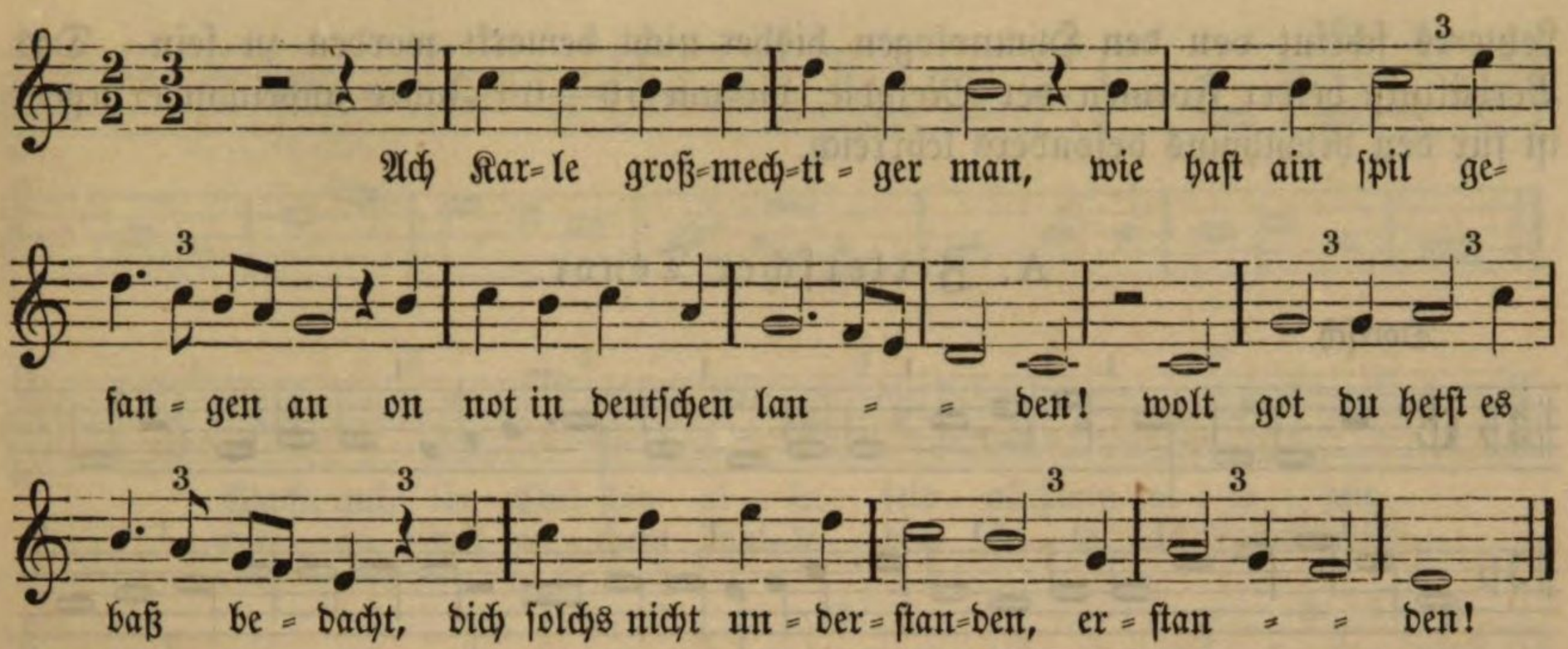
## Denmarker Ton

oder: „Wie man ſingt den Künig auß Dennmarck"; Weller, Ann. Bd. 2 S. 462 Nr. 906.

Ton zu Nr. 526, 1546.

Die phrygiſche Melodie liegt in einſtimmigem Druck vor. Man vgl. hierzu Ton XXXI: „Es geht ein friſcher ſommer daher", welcher, und zwar in ſeinen beiden Geſtalten, im Weſentlichen denſelben Rhythmus wie der Denmarker Ton hat und eben deshalb durch kleine Abweichungen lehrreich wird.






Gedruckt in 6 Bl. 4°, 1546, Qu. B des Liedes Nr. 526.

## XXII.

## Die fünf ort ſtand auf veſten grund.

Nr. 428. Die Grundlage dieſes Liedes (Nr. 427) iſt vom Jahre 1531; Nr. 428 ſelbſt dagegen iſt in der vorliegenden Geſtalt vielleicht nicht älter, als der Druck, in dem es erhalten iſt, d. h. aus dem 17. Jahrhundert. Wenn nun alſo dieſer Druck ſagt: „In ſeiner eigenn melodei zu ſingen“, ſo kann das leicht darauf beruhen, daß man damals den Namen der außer Gebrauch gekommenen Melodie nur nicht mehr kannte. Jenes ältere Lied Nr. 427, von dem 428 nur eine Ueberarbeitung iſt, hat die Tonangabe: „Es fleugt ein vögelin uber den pflug“. Ich vermuthe demnach, daß es dieſe Melodie iſt, welche in dem ſpäten Drucke das Lied Nr. 428 ſich als „ſeine eigene“ angeeignet hat. Ich habe ſie nirgends gefunden.

## XXIII.

## Die niderlendiſchen herren ſind gezogen ins oberland.

Ton zu Nr. 135, 1475.

Die Worte ſind der Eingang des alten Sempachliedes Nr. 33: „Die niderlenſchen herren die zugent ins oberland“, aber der Strophenbau beider Lieder iſt ſo verſchieden, daß die Mel. zu der fünfzeil. Strophe von Nr. 135 jedenfalls nur eine ſehr freie Nachbildung von derjenigen des achtzeiligen Sempachliedes ſein könnte. Gefunden hat ſich weder die eine noch die andere Melodie.

## XXIV.

## Die ſonne iſt verblichen.

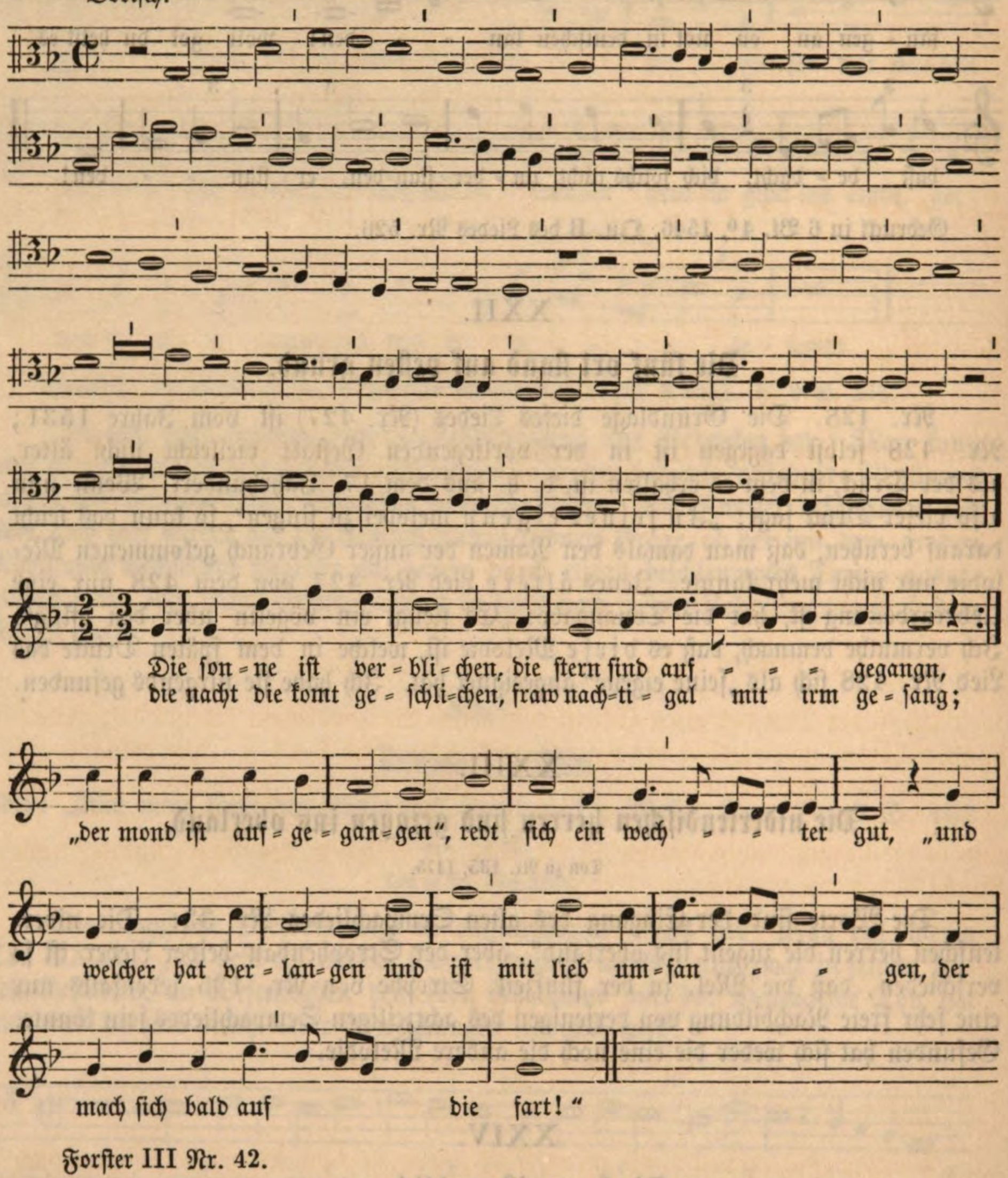
Ton zu Nr. 558, 1547.

Die Weiſe liegt im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Stephan Zirler (A) und bei Geſius als Melodie des Chorals „Wacht auf, ihr Chriſten alle“ vor (B).

Letzteres scheint von den Hymnologen bisher nicht bemerkt worden zu sein. Das Verhältniß beider Formen der Melodie, die um 50—60 Jahre auseinanderliegen, ist für den Rhythmus besonders lehrreich.

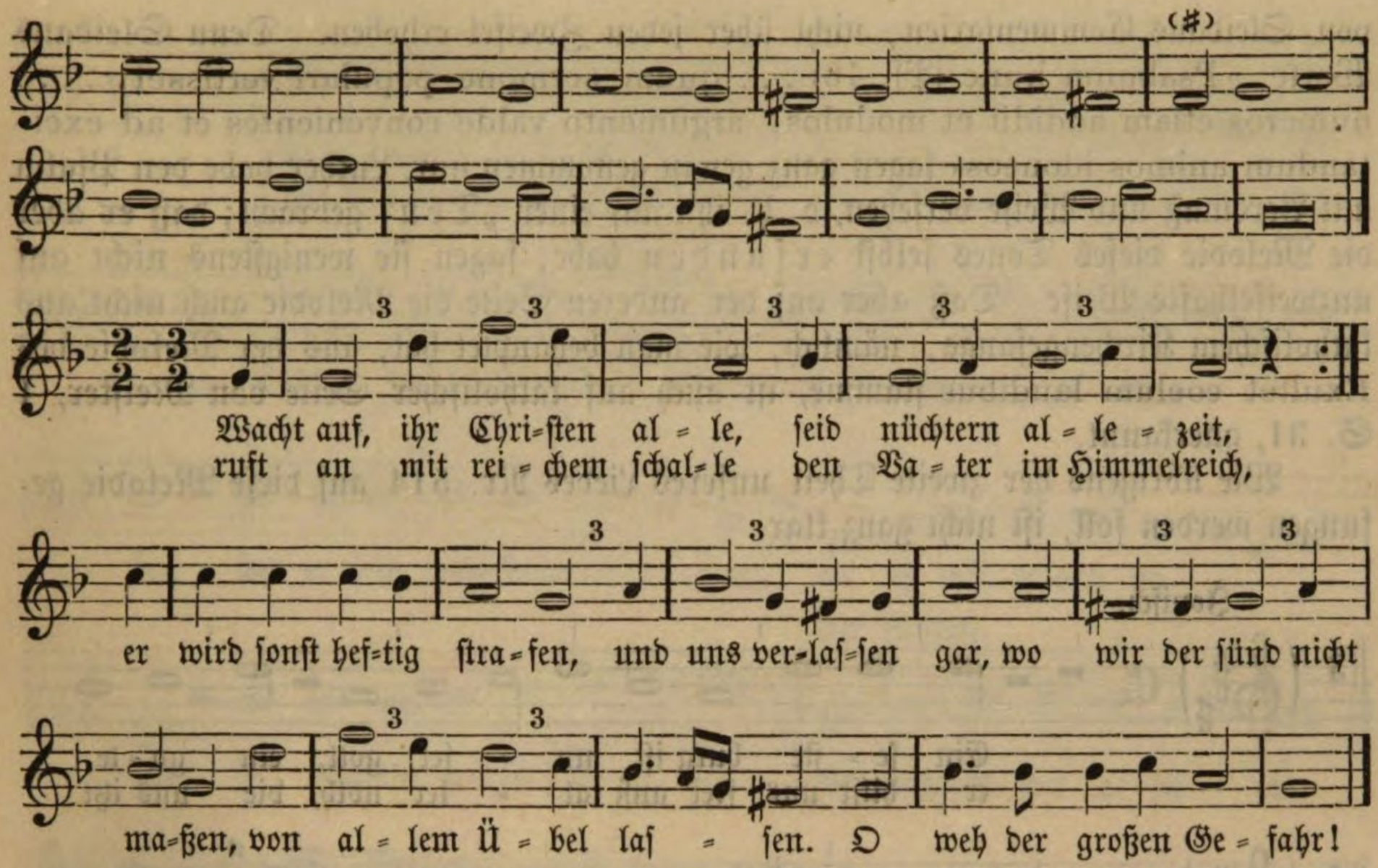
### A. Zirlerscher Tenor.

Dorisch.




Forster III Nr. 42.

### B. Wacht auf, ihr Christen alle.




Ein ander new Opus Geiſtlicher deutſcher Lieder ꝛc. ꝛc. durch Bartholomaeum Gesium .... 1605. Daraus bei Tucher, Schatz ꝛc. Nr. 376; danach hier.

## XXV.

## Ecken Ausfahrt.

Ton zu Nr. 13, 1339 und, wie der Strophenbau zeigt, auch zu Nr. 243, 1504.

Es iſt der Ton des alten Eckenliedes, deſſen Vorhandenſein bis ins 13. Jahrhundert hinauf nachweisbar iſt; vgl. Goedeke, Grundriß § 64, 2. Die Melodie gehört alſo ſchon den fahrenden Meiſtern ſpäteſtens des 13. Jahrhunderts an. In obigen Liedern iſt dieſer Ton mit leicht verſtändlichem Spott gewählt: in Nr. 13 ſind es die burgundiſchen Herren, in Nr. 243 die Böhmen, die ihren „Auszug" zum Kampf büßen wie der Ecke des Liedes.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

## XXVI.

## Ein feſte burg iſt unſer gott.

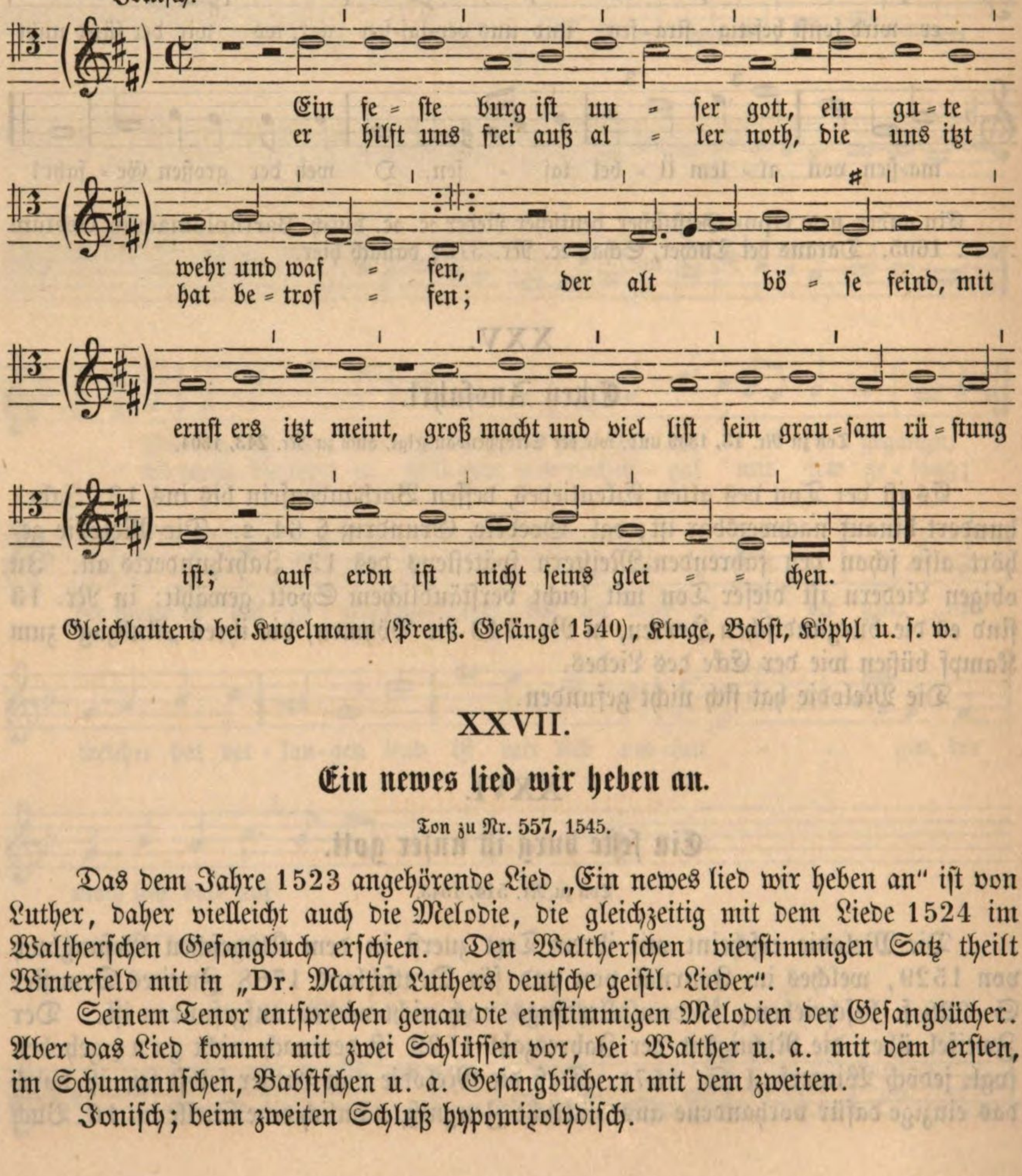
Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie erſcheint mit ihrem Text zuerſt in dem Klugeſchen Geſangbuch von 1529, welches im Journal von und für Deutſchland 1788 Zweites Semeſter S. 328 f. beſchrieben, ſeitdem allerdings noch nicht wieder aufgefunden iſt. Der Zweifel über die Richtigkeit der Jahreszahl 1529 iſt demnach nicht ganz gehoben (vgl. jedoch Winterf. I S. 157). Daß die Melodie von Luther ſelbſt ſei, iſt durch das einzige dafür vorhandene ausdrückliche Zeugniß, nämlich eine Stelle im 16. Buch

von Sleidans Commentarien, nicht über jeden Zweifel erhoben. Denn Sleidans Worte: »Psalmum hunc (Pſ. 46) ... quum sermone populari vertisset, .... numeros etiam addidit et modulos, argumento valde convenientes et ad excitandum animos idoneos« ſagen ganz genau genommen nur, Luther habe den Pſalm mit Versmaß und Weiſe verſehen, d. h. ihn auf einen „Ton" gebracht; daß er aber die Melodie dieſes Tones ſelbſt erfunden habe, ſagen ſie wenigſtens nicht auf unzweifelhafte Weiſe. Daß aber auf der anderen Seite die Melodie auch nicht aus katholiſchem Kirchengeſange, nämlich, wie man behauptet hat, aus der Melodie des Exultet coelum laudibus ſtamme, iſt auch auf katholiſcher Seite von Meiſter, I S. 31, anerkannt.

Wie übrigens der zweite Theil unſeres Liedes Nr. 514 auf dieſe Melodie geſungen werden ſoll, iſt nicht ganz klar.

Joniſch.




Gleichlautend bei Kugelmann (Preuß. Geſänge 1540), Kluge, Babſt, Köphl u. ſ. w.

## XXVII.

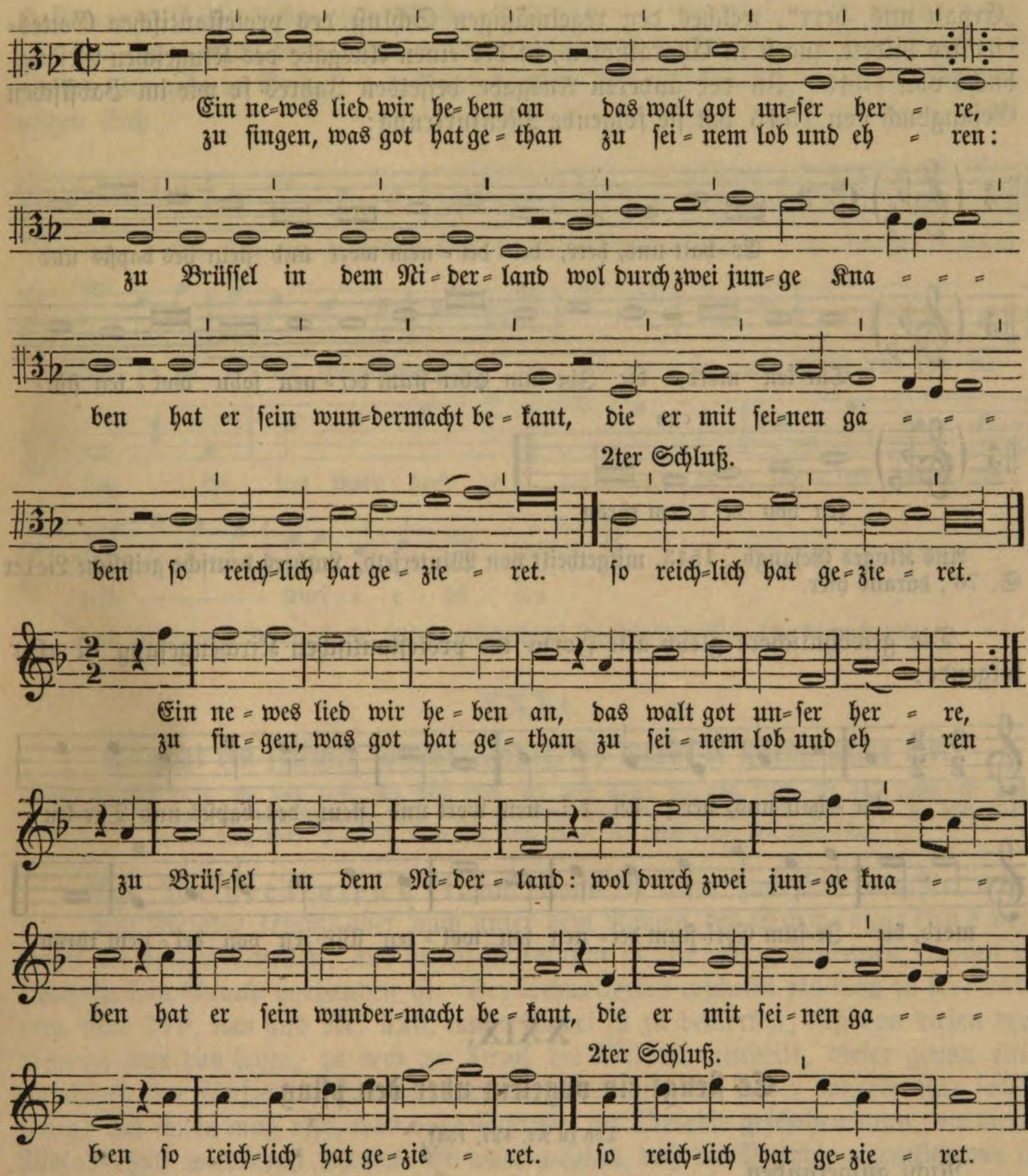
### Ein newes lied wir heben an.

Ton zu Nr. 557, 1545.

Das dem Jahre 1523 angehörende Lied „Ein newes lied wir heben an" iſt von Luther, daher vielleicht auch die Melodie, die gleichzeitig mit dem Liede 1524 im Waltherſchen Geſangbuch erſchien. Den Waltherſchen vierſtimmigen Satz theilt Winterfeld mit in „Dr. Martin Luthers deutſche geiſtl. Lieder".

Seinem Tenor entſprechen genau die einſtimmigen Melodien der Geſangbücher. Aber das Lied kommt mit zwei Schlüſſen vor, bei Walther u. a. mit dem erſten, im Schumannſchen, Babſtſchen u. a. Geſangbüchern mit dem zweiten.

Joniſch; beim zweiten Schluß hypomixolydiſch.




## Eppele von Gailingen.

Siehe: Es was ein frisch freier reutersman. Ton XXXIII.

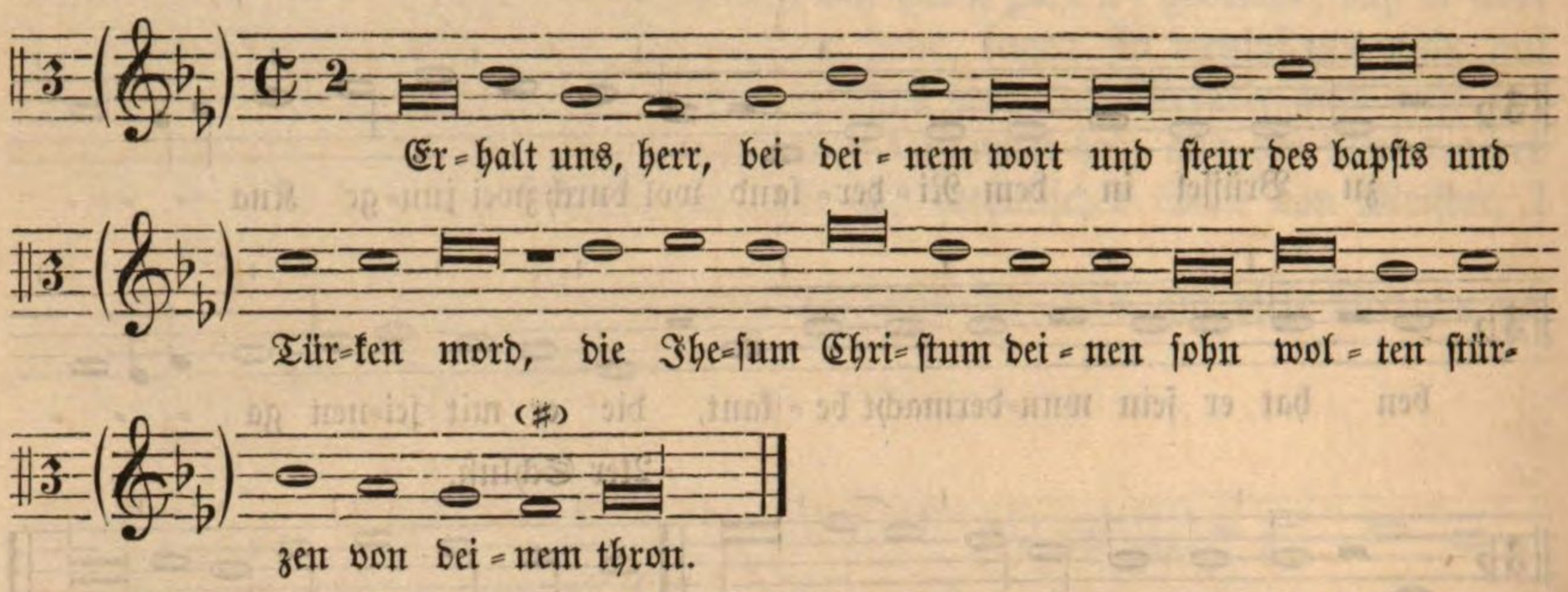
## XXVIII.

## Erhalt uns, herr, bei deinem wort.

Ton zu Nr. 570, 1548.

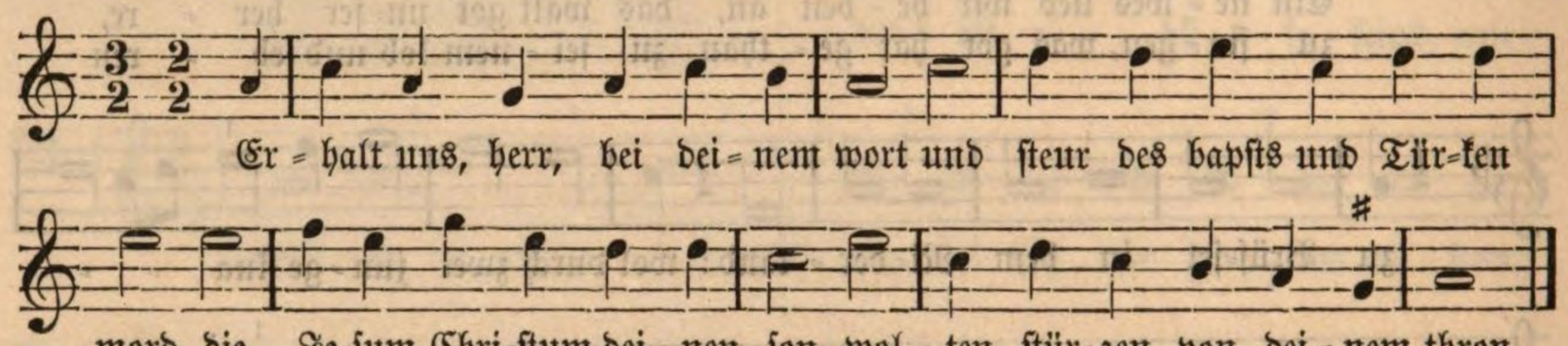
Diese äolische Melodie scheint dem älteren lateinischen Kirchenlied »Sit laus honos et gloria« entnommen. Sie erscheint daher auch mit dem Lutherschen Liede

„Erhalt uns, herr", welches den regelmäßigen Schluß des protestantischen Gottesdienstes bildete, zuerst in Choralnoten, in der einen Ausgabe des Klugeschen Gesangbuchs von 1543. In der anderen Ausgabe desselben Jahres so wie im Babstschen Gesangbuch von 1545 hat sie folgende Mensurirung:




Aus Kluges Gesangb., 1543, mitgetheilt von Winterfeld, Luthers deutsche geistliche Lieder S. 76; daraus hier.

Die gewöhnlichere gleich alte Form im protestantischen Kirchengesang ist aber folgende:




## XXIX.

## Es fleugt ein vögelein uber den pflug.

Ton zu Nr. 427, 1531.

Nicht aufgefunden.

## XXX.

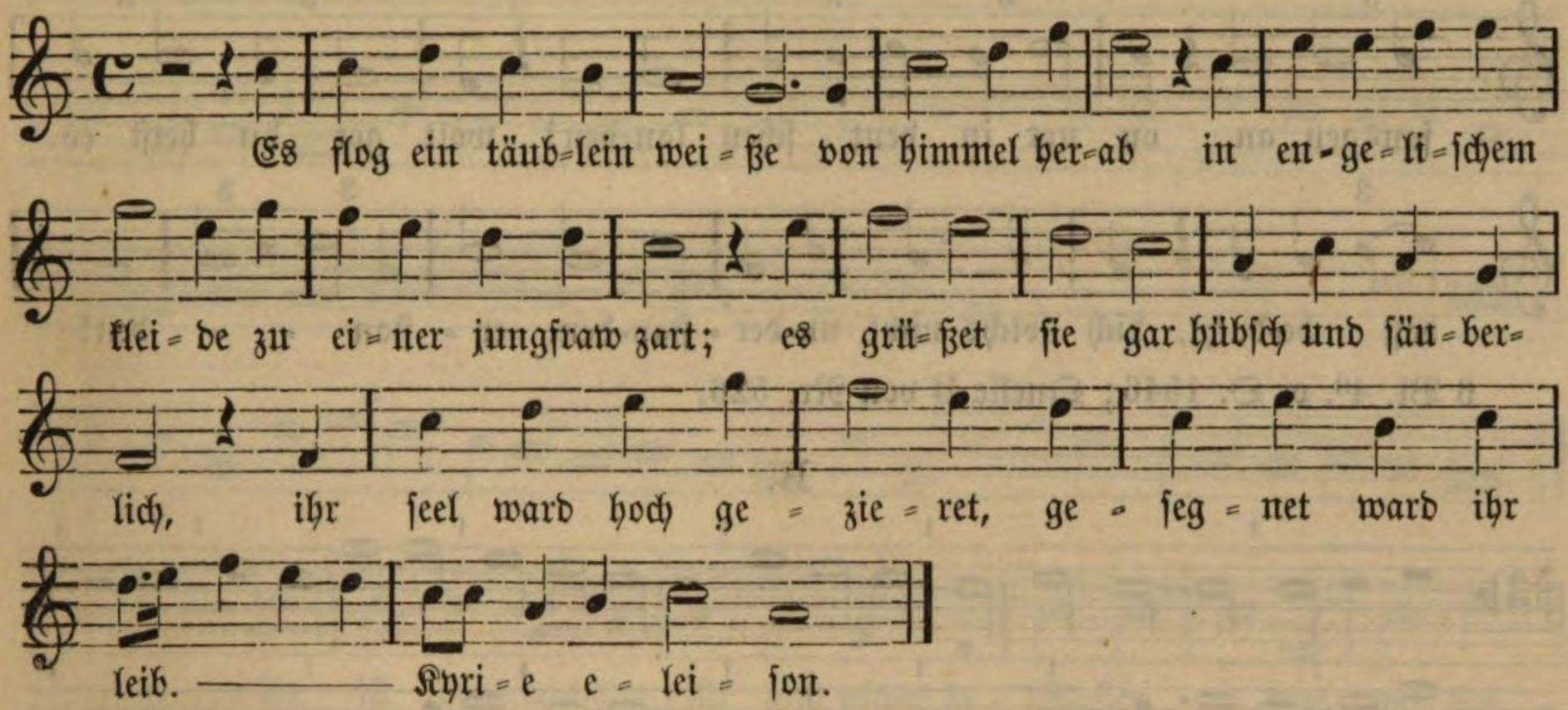
## Es floch ein klein waldvogelein.

Ton zu Nr. 492, 1543.

Schon oben im Text ist bemerkt, daß damit meines Erachtens das bei Uhland Nr. 337, nicht das daselbst Nr. 83 mitgetheilte Lied gemeint ist. Denn daß diese beiden Lieder, jenes mit seiner achtzeiligen Strophe und dieses mit seinem siebenzeiligen Bau, auf dieselbe Melodie gesungen sein sollten (Meister I, S. 158), ist mir trotz ihrer nahen Verwandtschaft nicht recht glaublich.

Eine zu Uhland Nr. 337 bestimmt gehörende Melodie hat sich nicht gefunden.

Hoffmann v. Fallersleben und Meister, I 158, halten die Melodie des Kirchenliedes „Es flog ein täublein weiße" für diejenige dieses Volksliedes. Ich setze sie deshalb hierher und gebe in Beilage 2 das andere Lied, Uhland Nr. 83, in einem vierstimmigen Satz.




Aus Beuttners Gesangbuch, 1602, mitgetheilt bei Meister, Nr. 10; danach hier.

## XXXI.

## Es geht ein frischer sommer daher, do werdt ir hören newe mer.

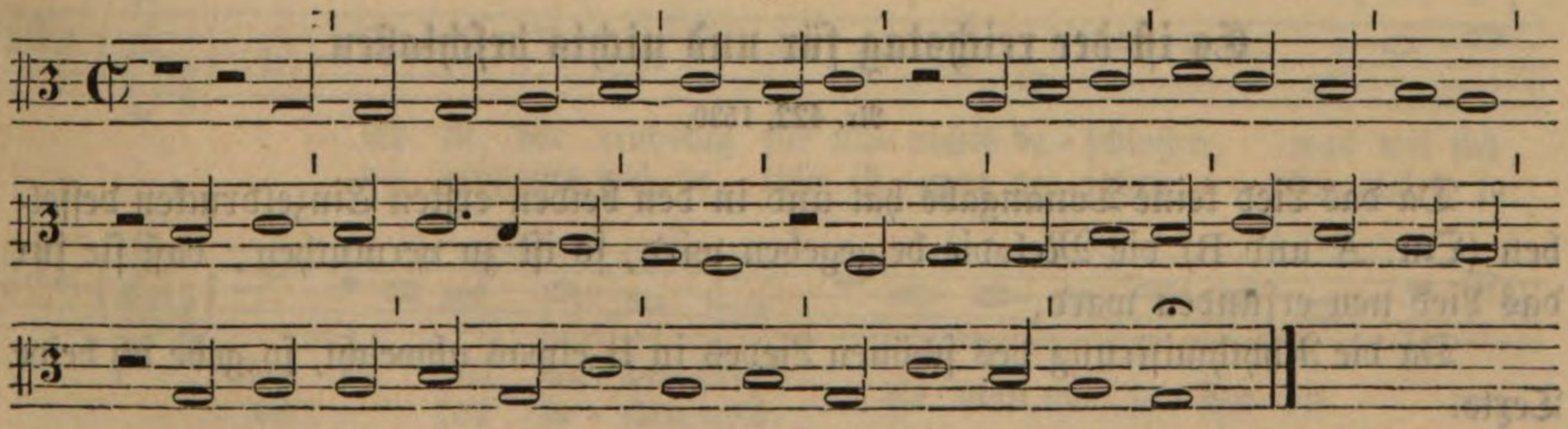
Ton zu Nr. 374, 1525. Nr. 383, 1525. Nr. 389, 1525. Nr. 392, 1526. Nr. 416, 1529. Nr. 417, 1529. Nr. 441, 1532. Nr. 457, 1534. Nr. 464, 1536. Nr. 465, 1536. Nr. 494, 1543. Nr. 546, 1546. Nr. 549, 1547. Nr. 550, 1547. Nr. 552, 1547. Nr. 579, 1549. Nr. 588, 1551. Nr. 589, 1551. Nr. 593, 1552.

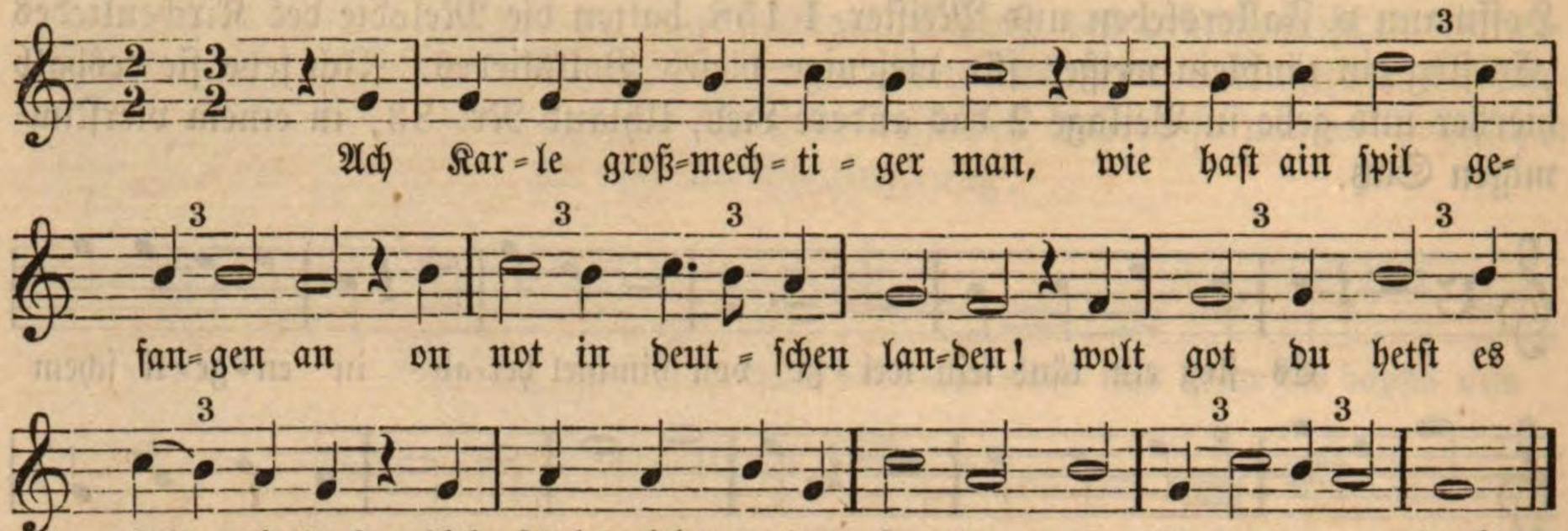
Vgl. Weißbeckenton CVII und Band III Anm. zum Ton von Nr. 322.

Die Melodie kommt aber auch unter dem Namen des Schweizertons vor, wenn die beiden Quellen, aus denen sie bekannt ist, sie richtig benennen, woran zu zweifeln kein Grund vorhanden ist. Der Schweizerton erscheint als Ton zu Nr. 269, 1512, Nr. 276, 1513 und Nr. 526, 1546. Dabei ist zu bemerken, daß von diesen drei Liedern nur das letzte, zu dem der Druck die Melodie mittheilt, dieser genau entsprechend eine fünfzeilige Strophe hat; die beiden anderen Lieder dagegen sind sechszeilig; bei ihnen muß also, was ohne Störung der Melodie geschehen kann, die vierte Melodiezeile wiederholt werden. Es wäre möglich, daß die Melodie eigentlich nur in dieser sechszeiligen Form als Schweizerton bezeichnet worden sei. Sie liegt in einstimmiger Form vor, A in einem Druck, B handschriftlich.

Mixolydisch. Zum Rhythmus ist der Denmarkerton XXI zu vergleichen.

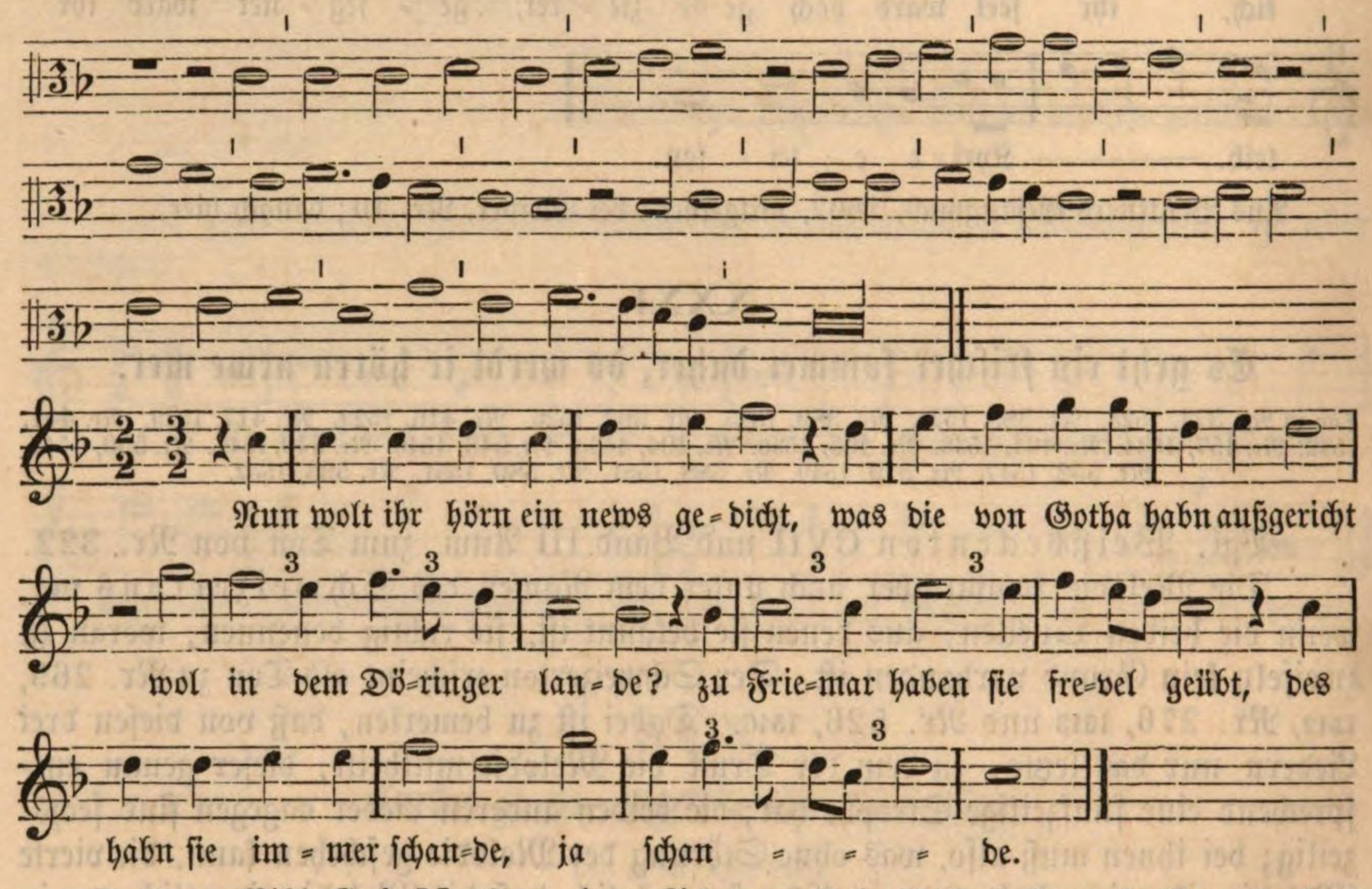
### A.






6 Bl. 4°. o. O. 1546; Quelle B von Nr. 526.

B.




Dresdener Bibl. Cod. M 53 zu einem Liede vom Jahr 1567, deſſen erſte Strophe oben der Uebertragung unterlegt iſt. Die Handſchrift enthält die Melodie noch öfter, immer genau gleich und immer unter der ausdrücklichen Bezeichnung: „Es geht ein friſcher ſommer daher“.

## XXXII.

### Es iſt der reichstag für und nichts beſchloßen.

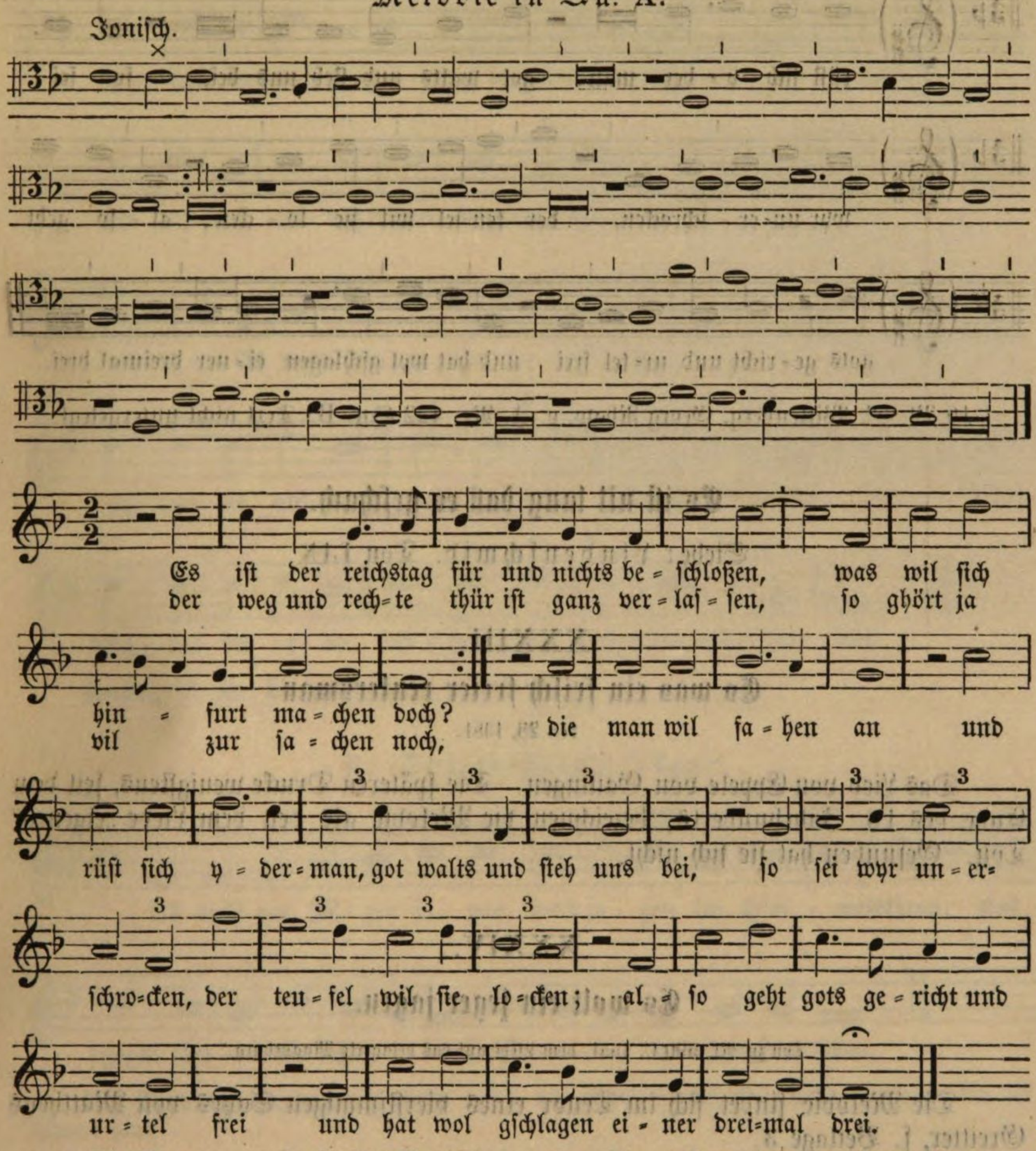
Nr. 422, 1530.

Da das Lied keine Tonangabe hat und in den beiden erſten Einzeldrucken deſſelben (Qu. A und B) die Melodie beigegeben wird, ſo iſt zu vermuthen, daß ſie für das Lied neu erfunden ward.

Da die Rhythmiſirung des ſchönen Liedes in B etwas abweicht, ſo gebe ich beide Texte.

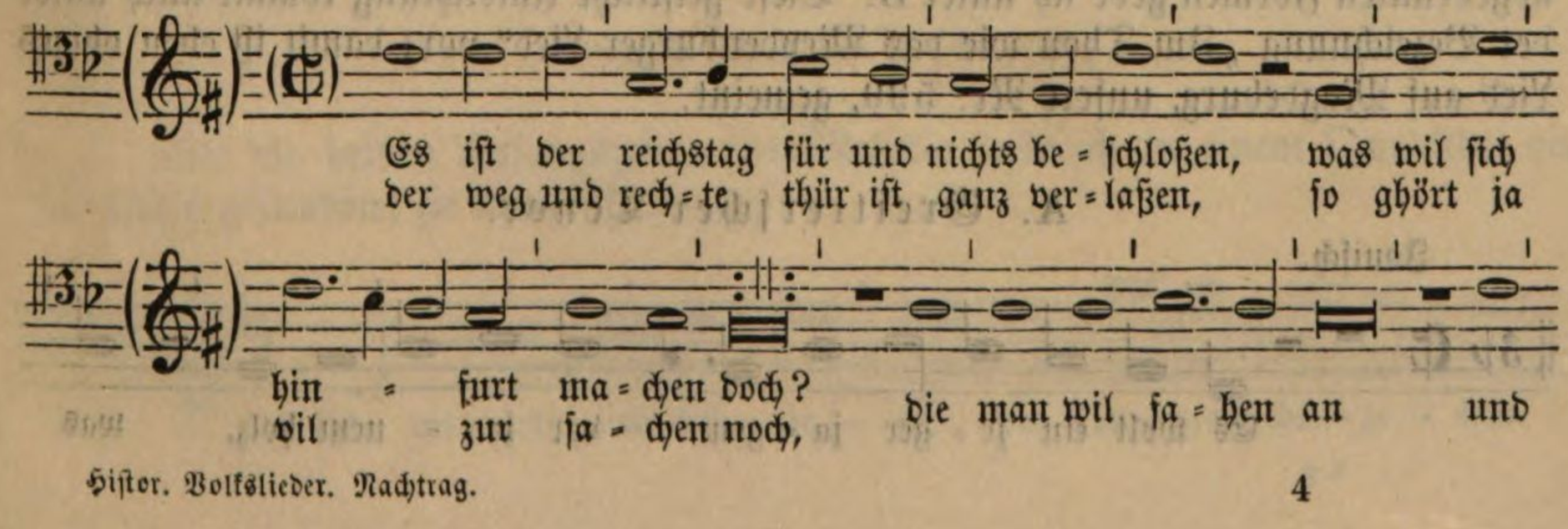
## Melodie in Qu. A.

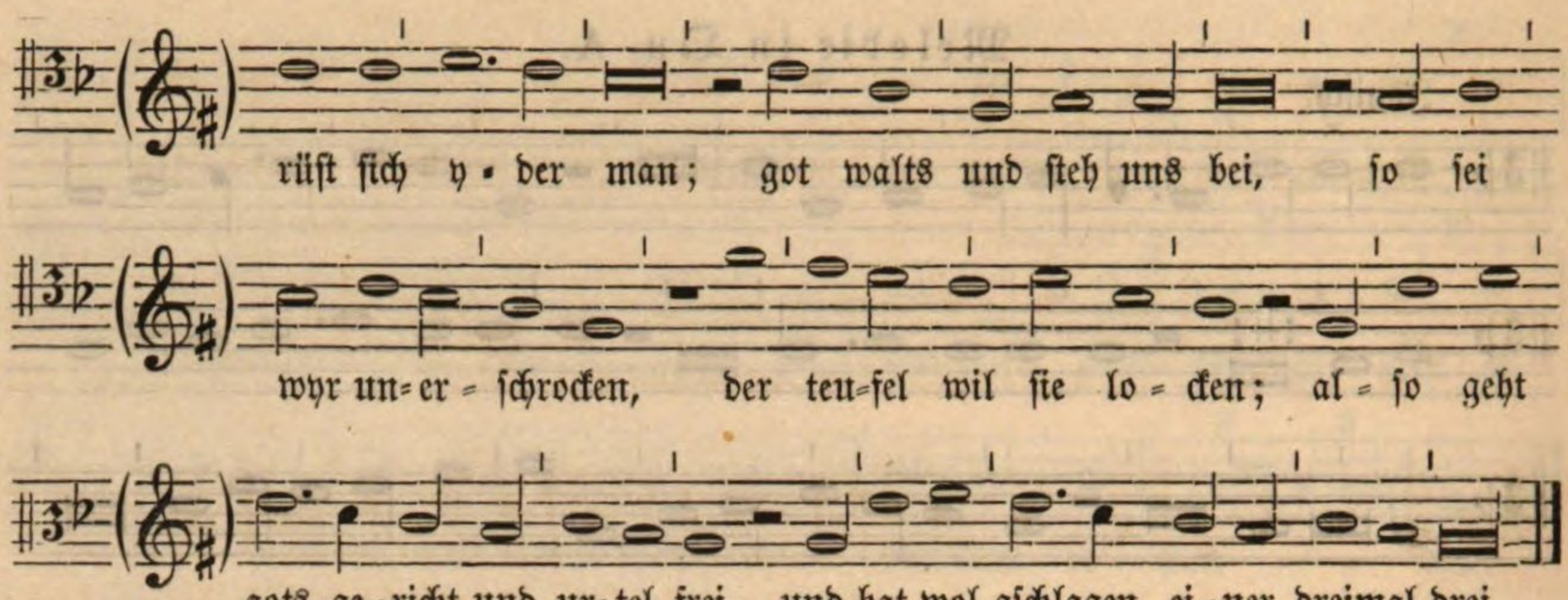
Jonisch.




4 Bl. 4°. o. O. u. J. (1530) Nr. 422 Qu. A. Die zweite, mit × bezeichnete Note fehlt im Druck jedenfalls nur durch einen Druckfehler und ist aus Qu. B ergänzt.

## Melodie in Qu. B.






16 Bl. 8°. Wittenberg, Georg Rhaw, o. J. Nr. 422 Qu. B. Text nicht untergelegt.

## Es iſt nit lang daß es geſchach.

Siehe: Lindenſchmid. Ton LIX.

## XXXIII.

## Es was ein friſch freier reutersman.

Nr. 28, 1381.

Das Lied von Eppele von Gailingen. Die ſpäteren Drucke wenigſtens, ſeit dem Ende des 16. Jahrhunderts, bezeichnen die Melodie als den dem Liede „eigenen" Ton. Gefunden hat ſie ſich nicht.

## XXXIV.

## Es wolt ein jeger jagen.

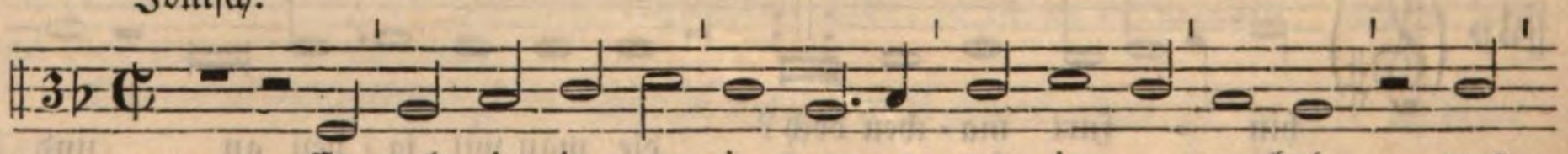
Ton zu Nr. 590 C, 1551, dem Liede auf das belagerte Magdeburg.

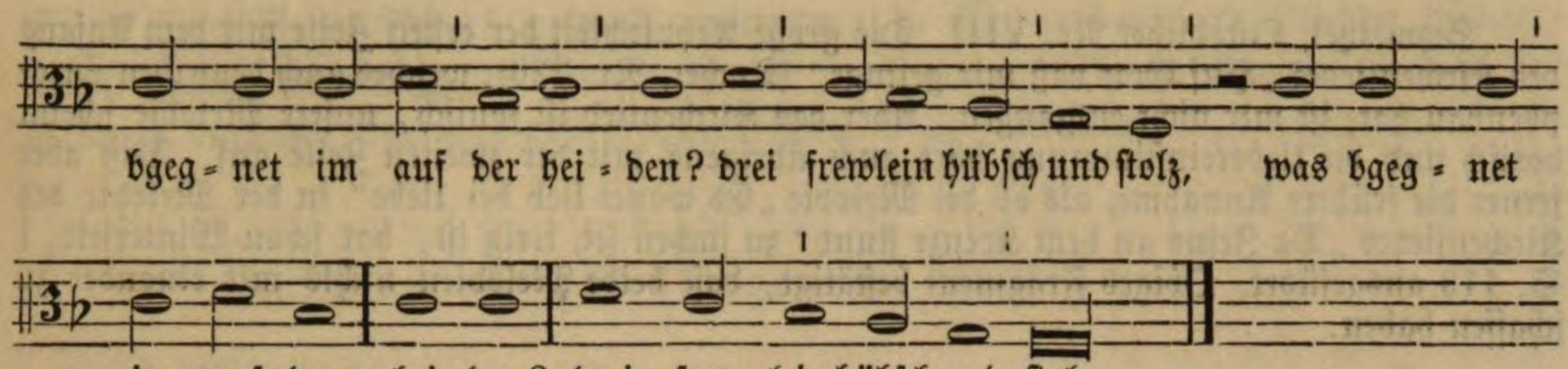
Die Melodie findet ſich im Tenor eines vierſtimmigen Satzes von Mattheus Greitter, ſ. Beilage 3.

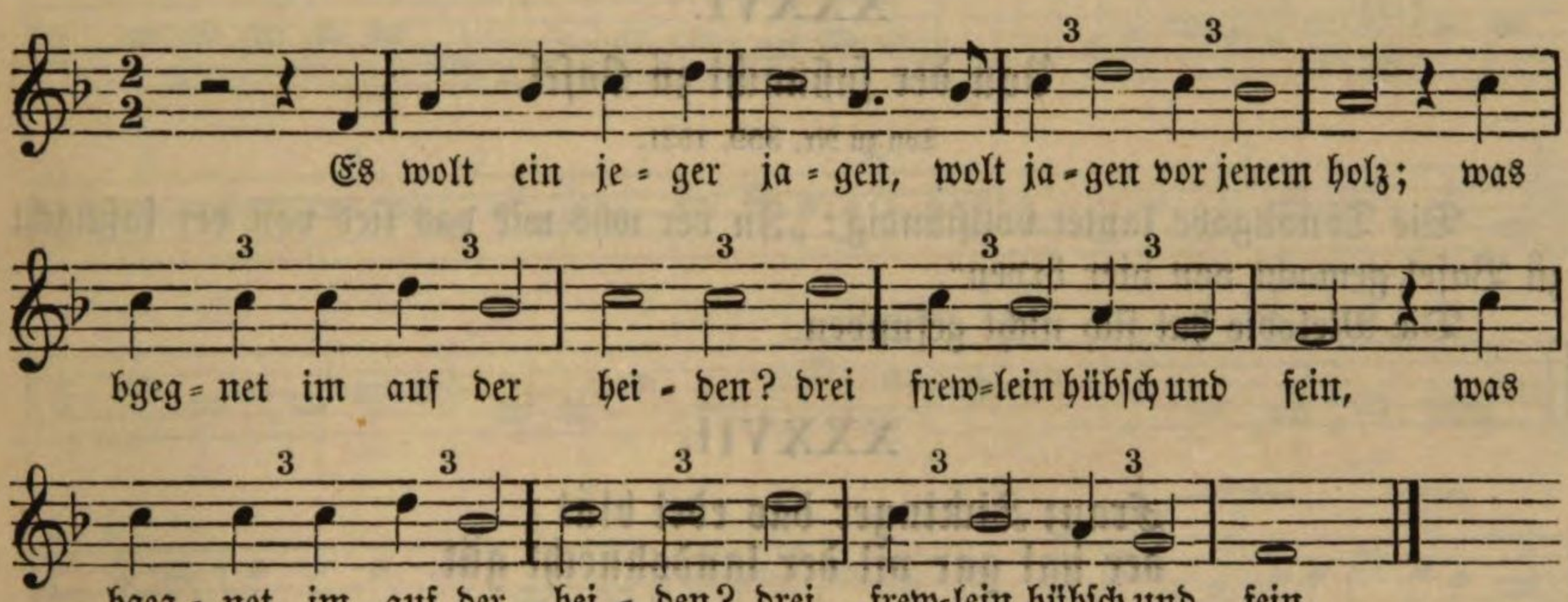
Zum Liede „vom geiſtlichen Jäger": „Es wolt gut Jäger jagen", einer Umdichtung des weltlichen Liedes, finden ſich in katholiſchen Geſangbüchern mehrere einſtimmige und abweichende Formen der Melodie. Die beſte der drei bei Meiſter Nr. 11 abgedruckten Formen gebe ich unter B. Dieſe geiſtliche Umdichtung kommt auch unter der Bezeichnung „Im Thon wie das Meydenburger Lied" vor; damit iſt eben obiges Lied auf Magdeburg, unſere Nr. 590, gemeint.

### A. Greitterſcher Tenor.

Joniſch.

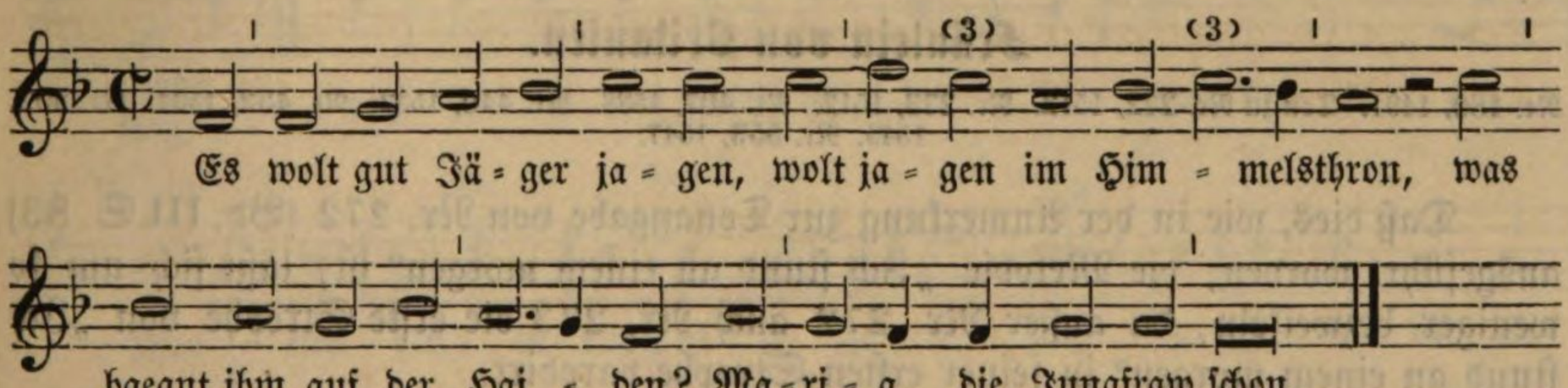





Forster, II Nr. 17.

## B. Der geistliche Jäger.



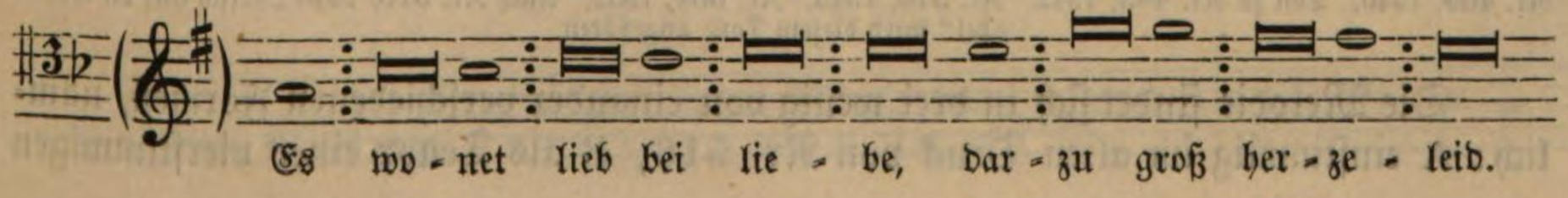

Aus Beuttners Gesangbuch, Grätz 1602, mitgetheilt bei Meister, Kath. Kirchenl. Nr. 11; daraus hier.

## XXXV.

## Es wonet lieb bei liebe.

Ton zu Nr. 307 a, 1519. Nr. 404, 1526.

Nur die beiden Anfangszeilen der Melodie habe ich in einem Quodlibet von c. 1544 gefunden; sie lauten so:



Schmeltzel, Quodlibet Nr. VIII. Die große Aehnlichkeit der ersten Zeile mit dem Anfang des Kirchenliedes „Hilf Gott daß mir gelinge“ (Tucher, Nr. 226), welches auch denselben Strophenbau hat, ist mir nicht entgangen. Aber das Kirchenlied ist jonisch, unsere Melodie scheint dorisch und die Uebereinstimmung hört auch übrigens mit der zweiten Zeile auf. Daß aber ferner die frühere Annahme, als ob die Melodie „Es wonet lieb bei liebe“ in der Melodie des Kirchenliedes „Da Jesus an dem Kreuze stund“ zu suchen sei, irrig ist, hat schon Winterfeld, I S. 113 ausgeführt. Obiges Fragment bestätigt, daß beide Melodien nichts mit einander zu schaffen haben.

## XXXVI.

### Von der faßnacht zů Basel.

Ton zu Nr. 359, 1521.

Die Tonangabe lautet vollständig: „In der wys wie das lied von der faßnacht zů Basel gemacht von vier örden“.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

## XXXVII.

### Franz Sickinger das edel blůt
### der hat gar vil der landsknecht gůt.

Ton zu Nr. 351, 1521.

Nicht aufgefunden. Vgl. Ton XIX: „Claus von Amberg das edel blut“.

## XXXVIII.

### Fräulein von Britanien.

Nr. 180, 1491. Ton zu Nr. 272, 1512. Nr. 273, 1512. Nr. 407, 1528. Nr. 440, 1532. Nr. 452, 1534. Nr. 502, 1543. Nr. 553, 1547.

Daß dies, wie in der Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 272 (Bd. III S. 83) ausgeführt worden, die Melodie „Ich stund an einem morgen“ ist, läßt sich um so weniger bezweifeln, da außer Nr. 272 auch Nr. 273 die erste Strophe von „Ich stund an einem morgen“ in seiner ersten Strophe parodirt.

Man vgl. also Ton L „Ich stund an einem morgen“.

## XXXIX.

### Der freudenreiche ton.

Ton zu Nr. 514, 1545.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

## XL.

### Frisch auf in gottes namen, du werde teutsche nation.

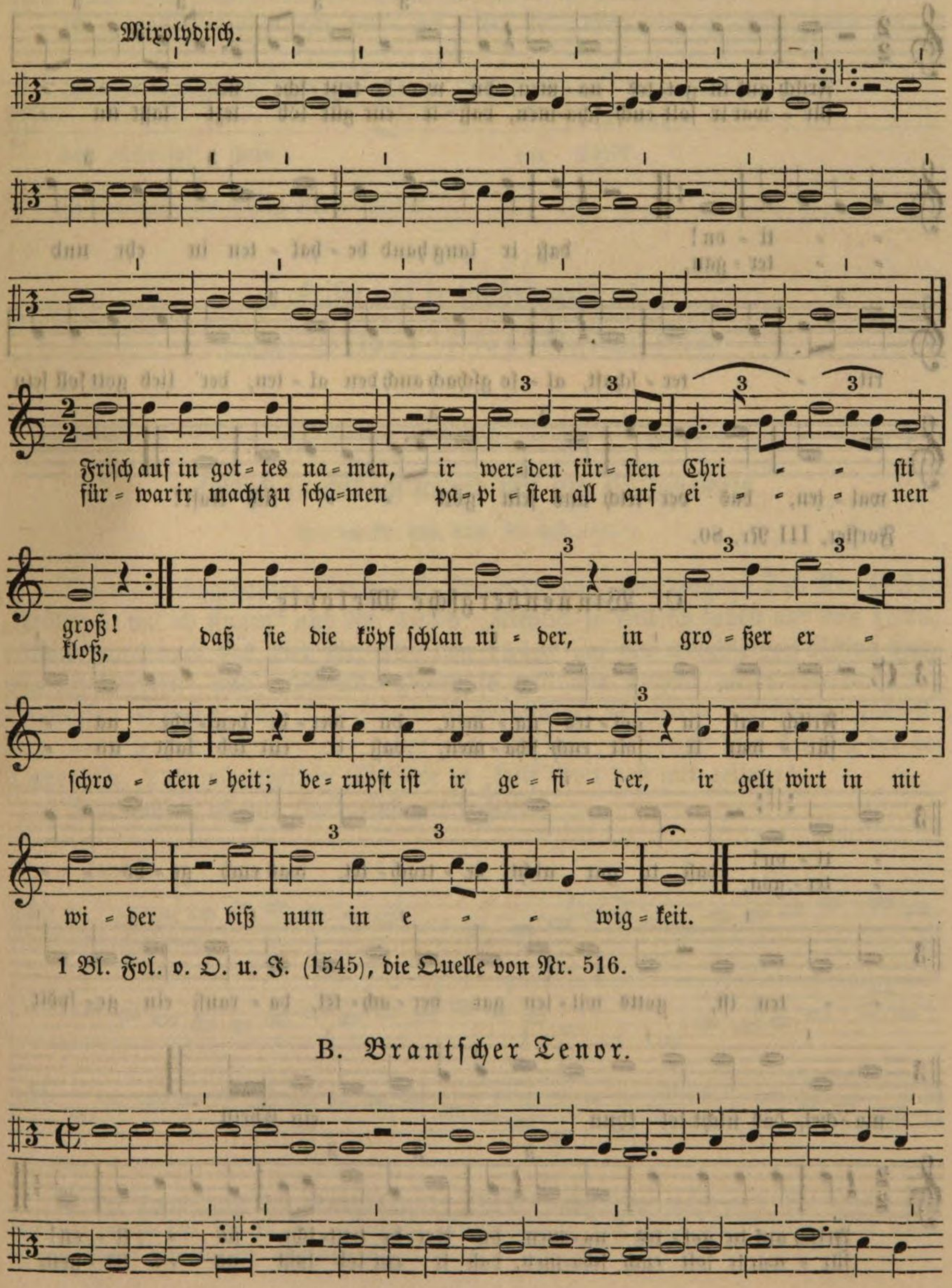
Nr. 469, 1540. Ton zu Nr. 483, 1542. Nr. 516, 1545. Nr. 604, 1552. Auch Nr. 510, 1545 „Frisch auf du werder adel“ wird diesem Tone angehören.

Die Melodie findet sich in drei wenig von einander verschiedenen Formen, nämlich: A einstimmig im alten Druck von Nr. 516, B als Tenor eines vierstimmigen

Satzes von J. v. Brant und C einstimmig in Winnenbergs christlichen Reuterliedern. Die Unterlage der Worte ist nur in C genau. In A ist ohne Zweifel der zu lange vorletzte Tact des ersten Theils nach C zu zwei Tacten zu ergänzen.

## A. Melodie des fliegenden Blatts von 1545.

Mixolydisch.




1 Bl. Fol. o. O. u. J. (1545), die Quelle von Nr. 516.

## B. Brantscher Tenor.

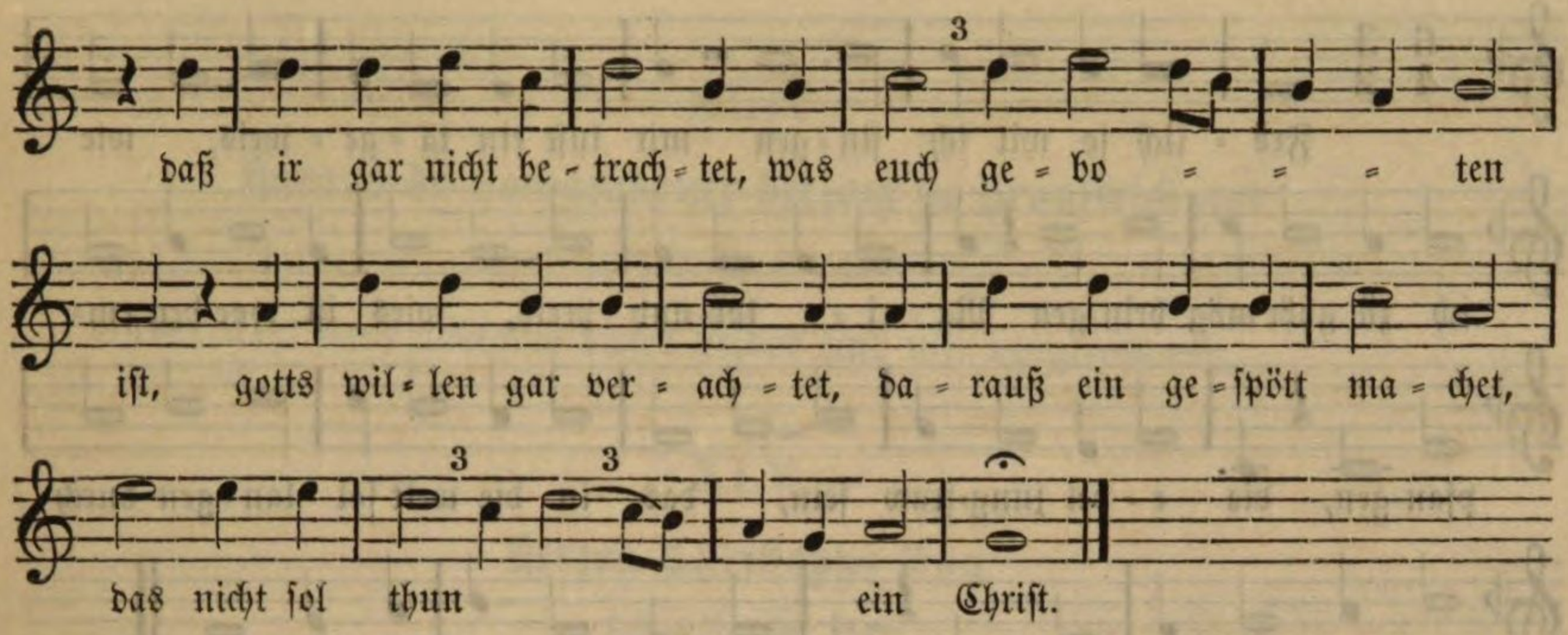
Frisch auf in got-tes na-men, du wer-de teut-sche na - - -
für - war ir solt euch scha-men, daß ir eur gůt lob iezt laßt un -
- - ti - on!
- - ter - gan,
daß ir lang hand be - hal - ten in ehr und
rit - - ter - schaft, al - so gschach auch den al - ten, der lieb gott soll sein
wal - ten, das ver - leich uns sein gött - - lich kraft!

Forster, III Nr. 80.

## C. Winnenbergsche Melodie.

Frisch auf in got - tes na - men, du wer - de deut - sche na -
für - war ir solt euch scha - men, daß ir eur lob laßt un -
- ti - on!
- ter - gon,
daß ir gar nicht be - trach - tet, was euch ge - bo - -
- - ten ist, gotts wil - len gar ver - ach - tet, da - rauß ein ge - spött
ma - chet, das nicht sol thun ein Christ.

Frisch auf in got - tes na - men, du wer - de teut - sche na - ti - on!
für - war ir solt euch scha - men, daß ir eur lob laßt un - ter - gon,




Winnenberg, Christliche Reuter Lieder.

## Frisch auf ir landsknecht alle.

Siehe: Wolauf ir landsknecht alle.

## LXI.

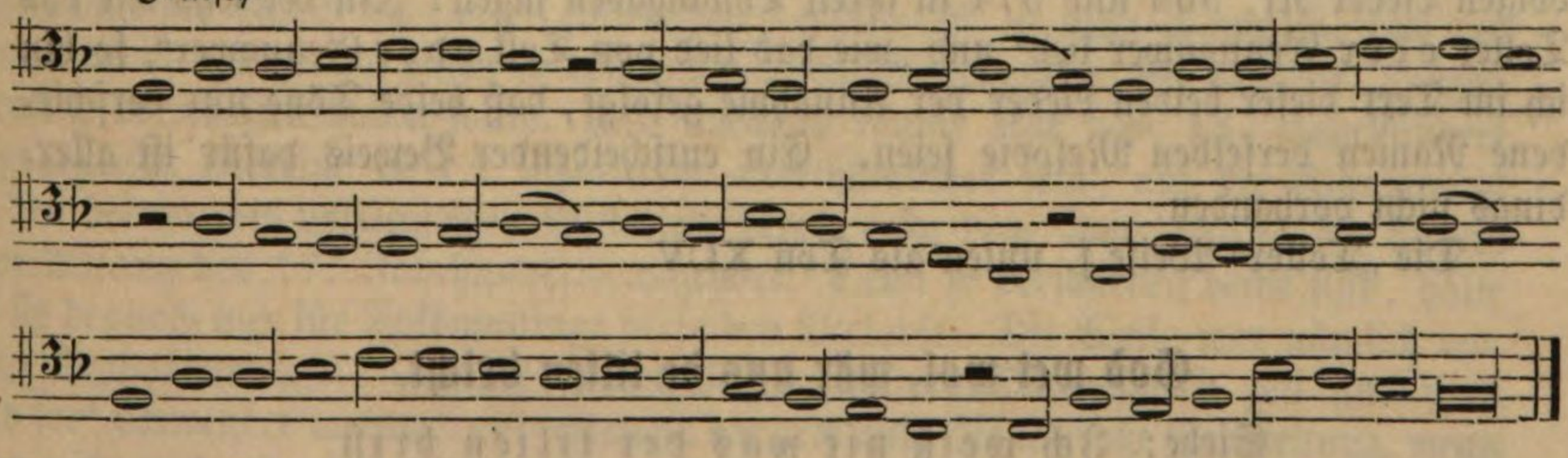
## Frölich so wil ich singen mit lust ein tageweis.

Ton von Nr. 463, 1536. Nr. 605, 1552 *).

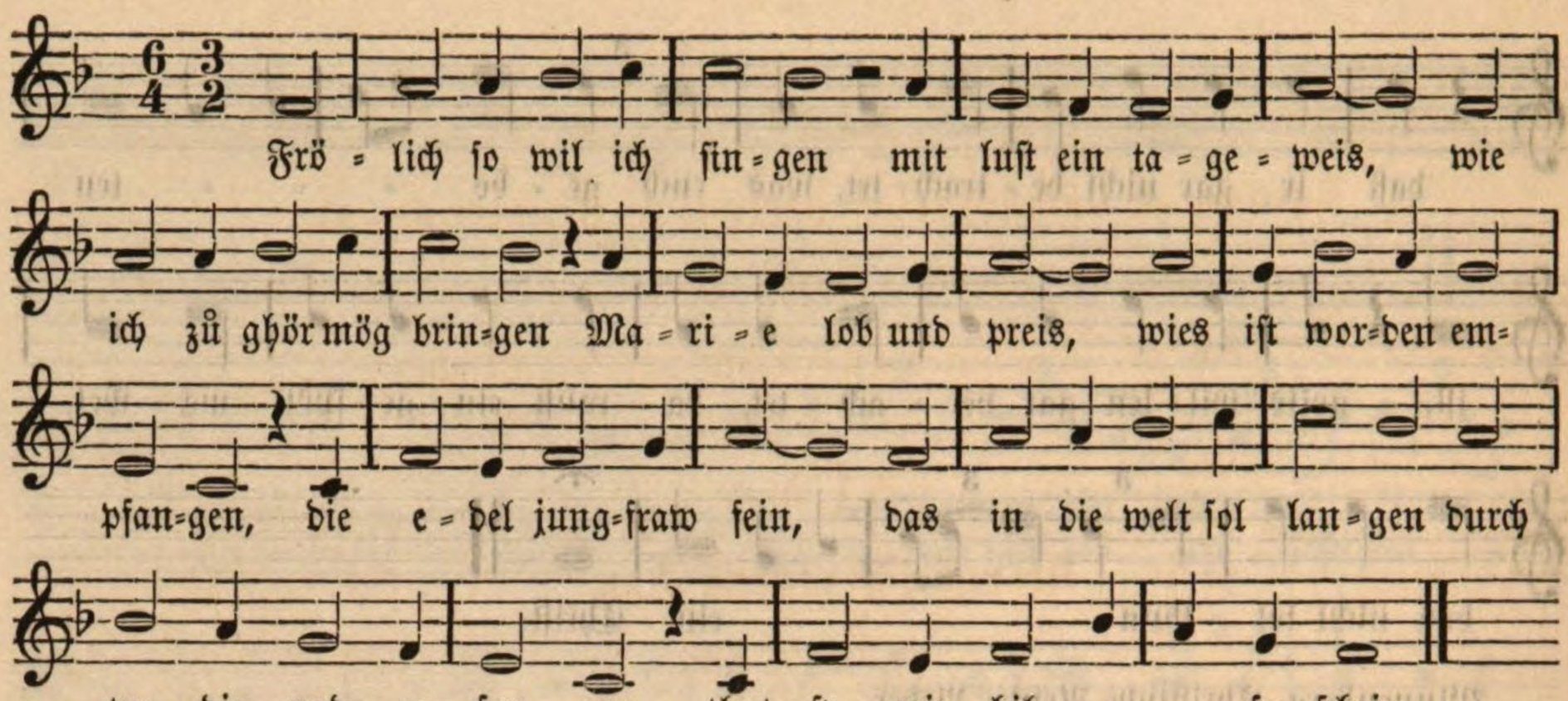
Ob die gleichgebauten Lieder auf König Ludwigs von Ungarn Tod Nr. 403 a: „Frölich so wil ich singen" und Nr. 403 b: „Kleglich so will ich heben an" von 1526, mithin dann auch das Lied Nr. 490 von 1543" „in der melodie von köning Ludwig uß Ungarn" und anhebend: „Aver so will mir singen" dieser Melodie „der Tagweise" oder der von „Die Sonne ist verblichen" angehören, bleibt mir zweifelhaft. — Die erste Melodiezeile, aber auch nur diese, entspricht dem Anfang der bei Tucher Nr. 226 mitgetheilten Melodie zu „Hilf Gott daß mir gelinge".

Der Schluß ist mir rhythmisch zweifelhaft.

Jonisch.



*) Die Tonangabe dieses Liedes lautet: „In der melodei der tageweis". Die in der Anmerkung hierzu Bd. IV S. 564 geäußerte Muthmaßung, daß damit die Melodie „Die sonne ist verblichen" gemeint sei, war voreilig.




1 Bl. gr. Fol. o. O. u. J. vor 1506, denn darüber steht geschrieben: [J]ste liber attinet venerabili monasterio S. Quirini In Tegernsee. (Inligatus Anno dm. 1506) Ain schöne Tagweis wie Maria ist Empfangen worden on Erbsünd. — Münchener Bibl., Einblattdrucke b, 1.

## XLII.

## Frölich so wöllen wir heben an.

Ton zu Nr. 596, 1552.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

## Gar frölich wil ich singen.

Siehe: Frölich so wil ich singen.

## XLIII.

## Gennower lied.

Nr. 252, 1507. Ton zu Nr. 508, 1544. Nr. 574, 1548.

Da der Strophenbau des Liedes von Genua, Nr. 252, nach welchem der Ton seinen Namen hat, dem des „Toller" Liedes Nr. 157 gleich ist, und da die beiden obigen Lieder Nr. 508 und 574 in ihren Tonangaben sagen: „In der wys wie das Toller oder Gennouwer lied" und „wie das lied von Toll oder Gennower", so bin ich im Text dieser beiden Lieder der Annahme gefolgt, daß beide Töne nur verschiedene Namen derselben Melodie seien. Ein entscheidender Beweis dafür ist allerdings nicht vorhanden.

Die „Toller" Weise s. unten als Ton XCV.

## God wet wol, wär uns de lilien bricht.

Siehe: Ich weiß nit was der lilien brist.

## Graf Michels ton.

Siehe: Ton LXIII.

## XLIV.

## Haraus du hochgeborner hertoch zu Brunſwich gut.

Ton zu Nr. 424, 1530.

Weder Text noch Melodie dieſes Liedes ſind mir vorgekommen.

## XLV.

## Herzog Chriſtophs Ton.

Ton zu Nr. 226, 1502.

Weder Lied noch Weiſe haben ſich gefunden. Mit Herzog Chriſtoph wird wol Albrechts IV. von Baiern Bruder gemeint ſein. Vielleicht gab es außer unſerer Nr. 162, welche wegen ihres abweichenden Strophenbaues nicht gemeint ſein kann, auf ſeine nicht eben rühmliche Heldenthat von 1485 noch ein anderes Lied, dem dieſer Ton ſeinen Namen dankt.

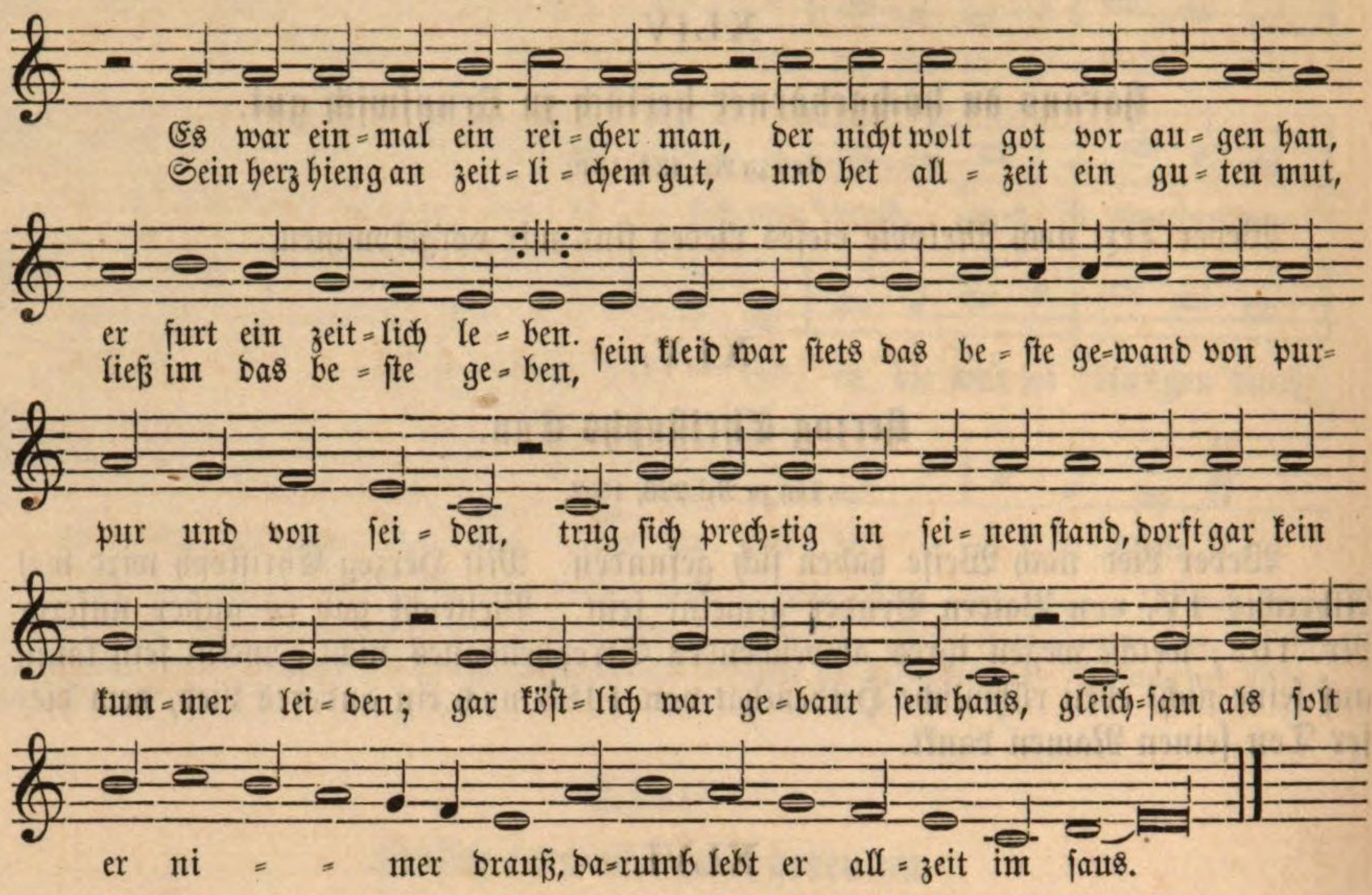
## XLVI.

## Herzog Ernſt.

Ton zu Nr. 347, 1520.

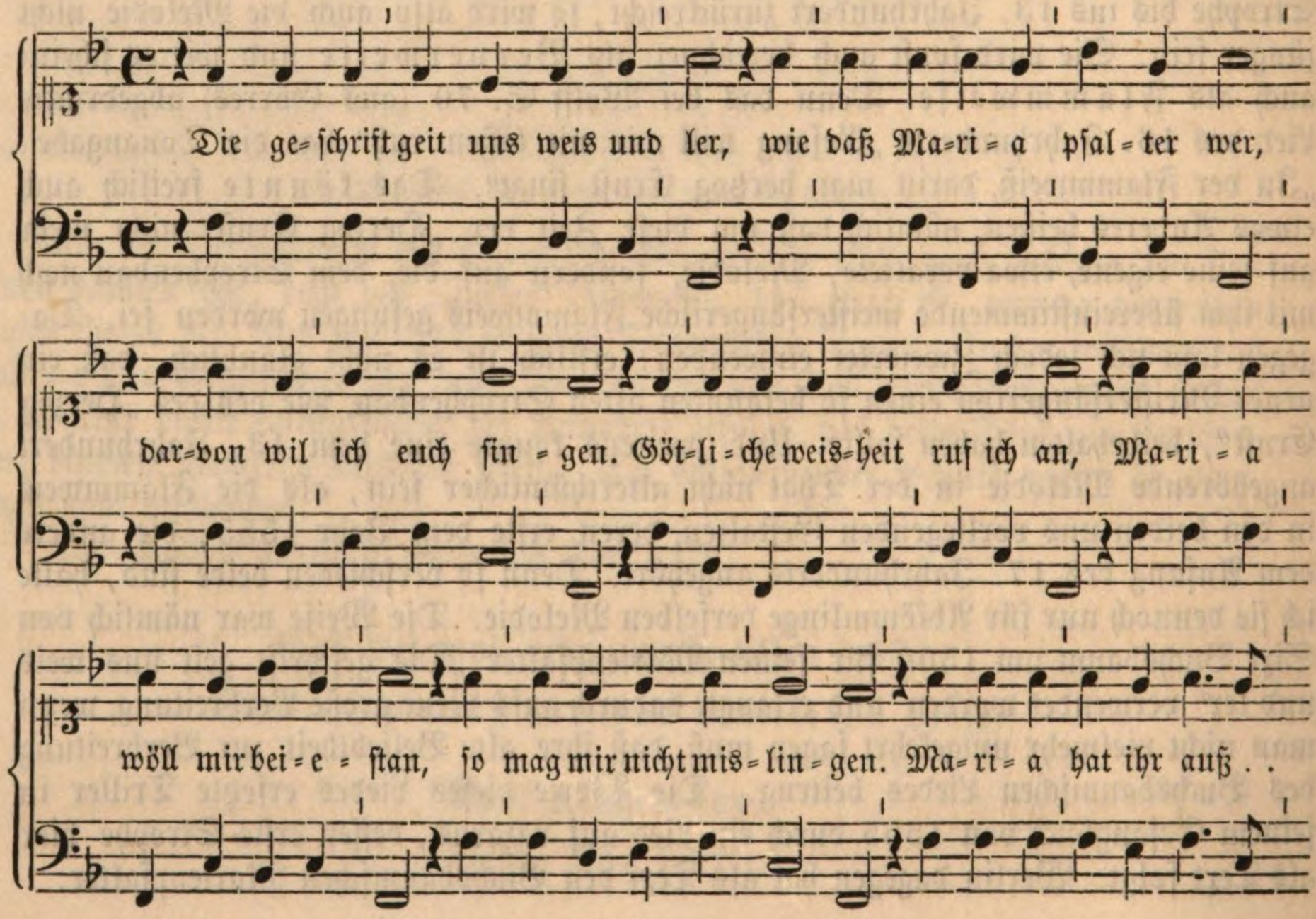
Der Name des Tons ſtammt von dem Liede der Fahrenden auf Herzog Ernſt (Haupt, Zeitſchr. f. deutſches Alt. 8, 477). Da die Geſchichte dieſes Liedes und ſeiner Strophe bis ins 13. Jahrhundert zurückreicht, ſo wird alſo auch die Melodie nicht jünger ſein. Sie wird ſonſt auch bezeichnet als Bernerweiſe und wie es ſcheint auch als Flammweiſe. Denn das bei Wolff S. 70 (aus Görres) abgedruckte Lied des 16. Jahrhunderts „Geſang will mir nit laßen ruh“ hat die Tonangabe: „In der Flammweiß, darin man hertzog Ernſt ſingt“. Das könnte freilich auch etwas Anderes heißen, nämlich daß um dieſe Zeit der „Herzog Ernſt“ nicht mehr auf ſeine eigene, etwa veraltete, Melodie, ſondern auf die, dem Strophenbau nach mit ihm übereinſtimmende meiſterſängeriſche Flammweis geſungen worden ſei. Dagegen läßt ſich jedoch Zweierlei einwenden: erſtlich iſt es nicht glaublich, daß ein neuer Meiſterſängerton einen ſo bekannten alten Strophenbau, wie den des „Herzog Ernſt“, beibehalten haben ſollte. Und zweitens konnte eine dem 13. Jahrhundert angehörende Melodie in der That nicht alterthümlicher ſein, als die Flammweis in den beiden uns vorliegenden Geſtalten, deren erſte dem Jahr 1555, die andere dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehört. Denn ſo verſchieden beide ſind, halte ich ſie dennoch nur für Abkömmlinge derſelben Melodie. Die Weiſe war nämlich von Sixt Buchsbaum um 1500 für ſeinen Marienpſalter „Die geſchrift geit uns weis und ler“ verwendet worden und erlangte dadurch aufs Neue große Verbreitung, wenn man nicht vielmehr umgekehrt ſagen muß, daß ihre alte Beliebtheit zur Verbreitung des Buchsbaumſchen Liedes beitrug. Die Worte dieſes Liedes erſetzte Triller in ſeinem Geſangbuch von 1555 durch ein Lied auf Lazarus, deſſen erſte Strophe hier als Text folgt. Werlin dagegen hat als Text den Buchsbaumſchen Marienpſalter.

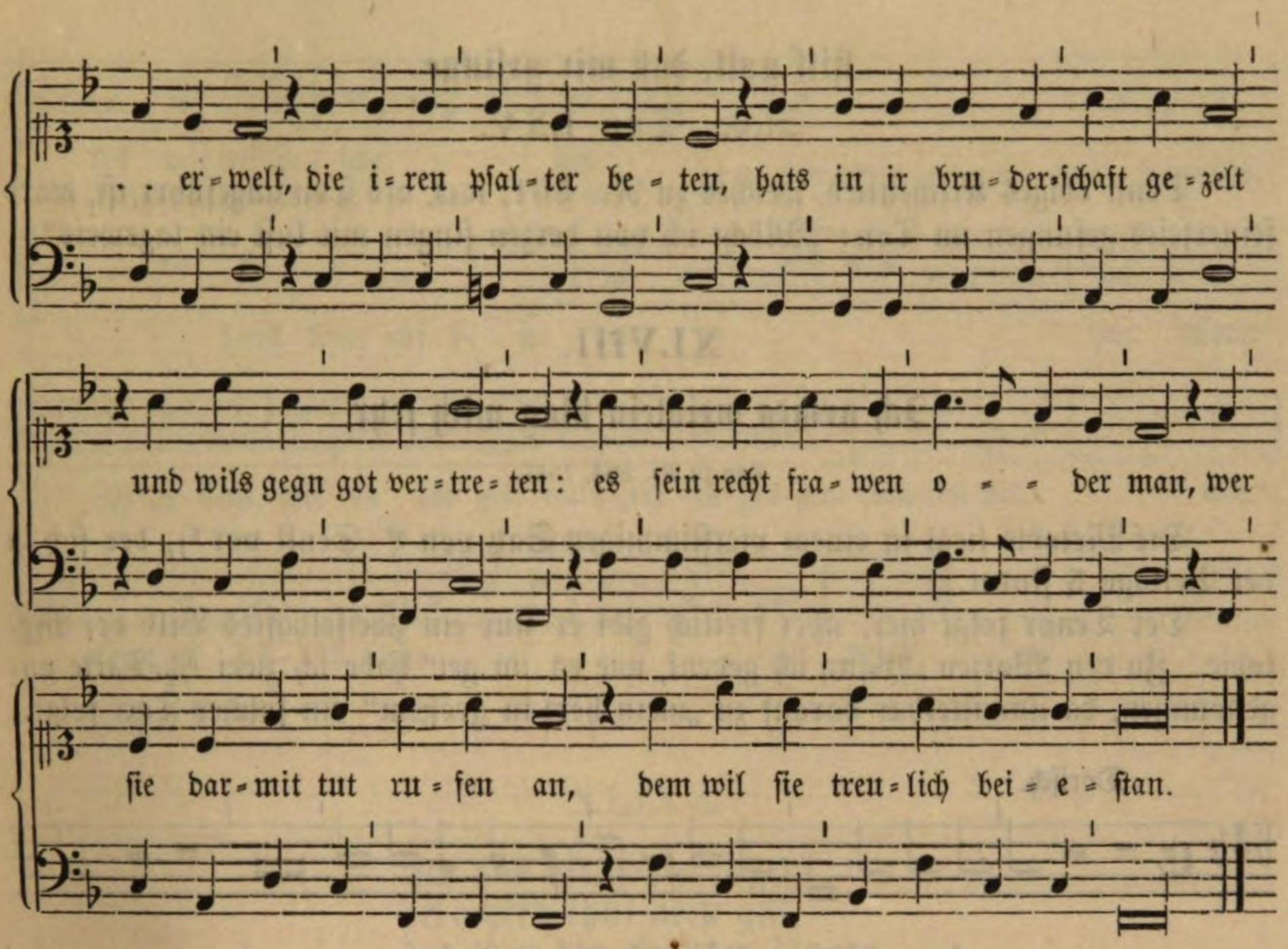
## A. Trillers Melodie.




Trillersches Singebüchlein v. 1555. Das Orginal habe ich leider nicht erlangen können. Musikdirector Böhme hatte die Güte, mir obige in den Violinschlüssel übertragene Abschrift mitzutheilen.

## B. Werlins Melodie.






Werlin Bd. V S. 3678 aus „Catholiſches Geſangbuch ... mit 4 Stimmen componirt, in welchen der Discant allzeit den Choral führet, Durch Joannem Degen“ 8. Bamberg 1628. Statt des Werlinſchen Textes habe ich den correcteren aus Hoffmann, Geſch. des d. Kirchenliedes bis a. Luthers Zeit Nr. 281 untergelegt.

## Het voer ein knaepken over Ryn.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

## XLVII.

## Het was op eenen maendag.

Nr. 15, 13.

Der Text dieſes Liedes fand ſich unter den Papieren des im vorigen Jahrhundert aufgehobenen Genter Frauenkloſters ten Groenenbriele. Eine Nonne dieſes Kloſters, Schweſter Urſula, wußte das Lied aber auch noch zu ſingen; auf dieſem Wege gelangte es zu den jetzt in Elberfeld lebenden Geſchwiſtern Weſtendorp, deren Vater jenes Kloſter kaufte und in eine Fabrik umwandelte. Nach dem Geſang der Weſtendorps zeichnete Arnold die Melodie auf und veröffentlichte ſie in der hier als Beilage 4 mitgetheilten Geſtalt.*)

*) Auch zu dem Liede Nr. 5b erhielt F. W. Arnold von den Geſchwiſtern Weſtendorp eine Melodie, welche Dr. Crecelius im 2. Bande der Zeitſchrift des Berg. Geſchichtsvereins veröffentlicht hat.

## Hilf gott, daß mir gelinge.

Siehe: Ton LXV.

Denn obiges Kirchenlied, welches zu Nr. 501, 1543, als Ton angeführt ist, ward seinerseits gesungen im Ton: „Möcht ich von herzen singen mit lust ein tageweis“.

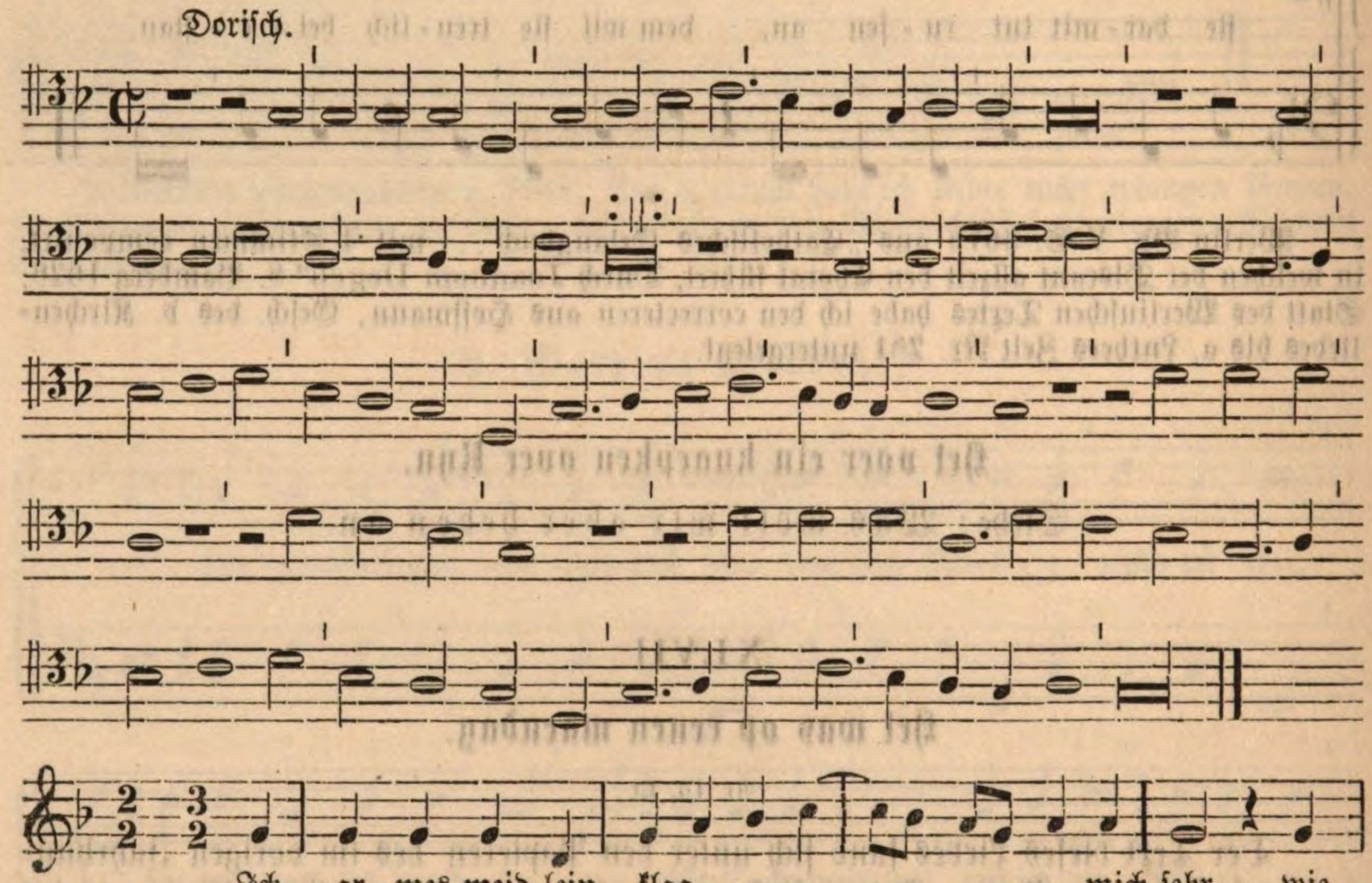
## XLVIII.

## Ich armes meidlein klag mich sehr.

Ton zu Nr. 564, 1547.

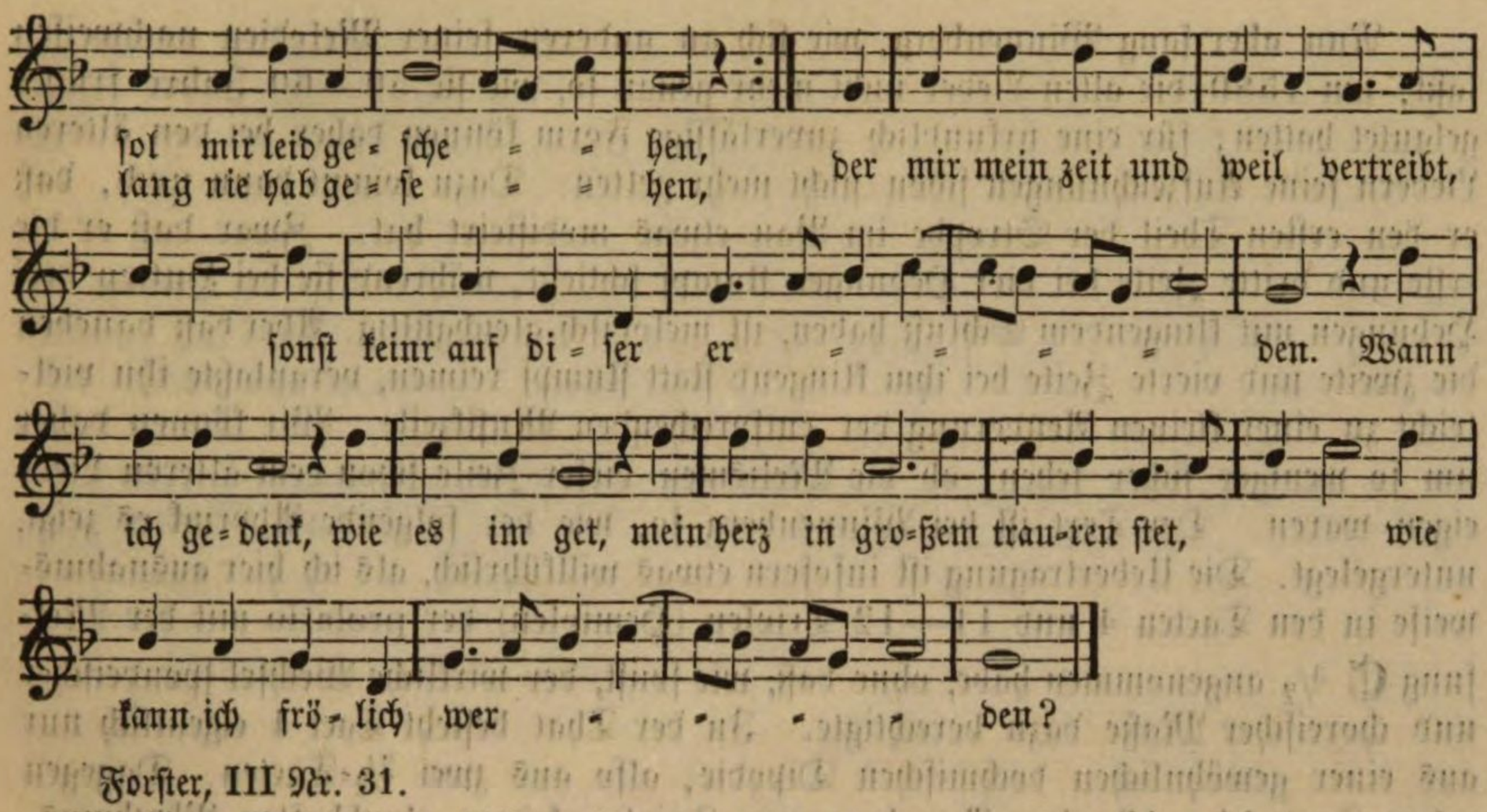
Die Melodie liegt in einem vierstimmigen Satz von L. Senfl vor*), der sich in der Beilage 5 findet.

Der Tenor folgt hier, aber freilich gibt er nur ein zweifelhaftes Bild der Melodie. Zu den Worten „Wann ich gedenk, wie es im get“ habe ich zwei $^3/_2$-Tacte angenommen, da unmittelbar darauf zu „mein herz in großem“ ein solcher Tact folgt.




*) Bei Forster findet sich, II Nr. 67, ein Lied, welches ebenfalls anhebt: „Ich armes megetlein klag mich ser“, dann aber fortfährt: „daß unfall sich ie lenger ie mer“ ꝛc.. Es hat abweichenden Strophenbau und eine andere Melodie, als unser Lied Nr. 564, welches in seiner ersten Strophe zudem die erste Strophe des andern in Senfls Bearbeitung vorliegenden Liedes parodirt. Also nur die Melodie dieses letzteren kann mit jener Tonangabe gemeint sein.

Nach dem Nürnberger Gesangbuch von 1611 ward das Kirchenlied „Ich armer Sünder klag mein Leid“ auf den Ton „Ich armes Meidlein“ gesungen. Das wird durch seine erste Strophe und seinen Strophenbau weiter bestätigt. Aber die Melodie, mit der dieses Kirchenlied bei Mich. Prätorius erscheint (Tucher, Nr. 427), ist nicht die unsrige.




Forster, III Nr. 31.

## XLIX a.

**Ich hab oft hören sagen,**
**verachten thut kein gut,**
**das thut der Franzos klagen.**

Ton zu Nr. 601 und 602, 1552.

Die Tonangabe fügt hinzu: „Im ton von der schlacht von Pavia". Ein Lied dieses Eingangs auf die Schlacht von Pavia ist mir nicht vorgekommen. Die Strophenform ist zwar achtzeilig, wie diejenige des Pavierliedes Nr. 372, aber sie entspricht ihr übrigens zu wenig, als daß man füglich für beide dieselbe Melodie voraussetzen könnte.

## XLIX b.

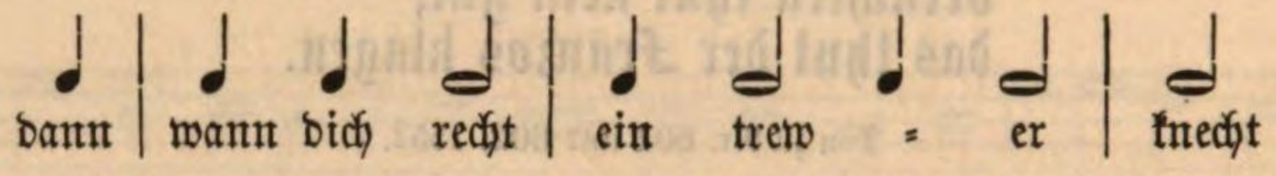
**Ich habs gewagt mit sinnen.**

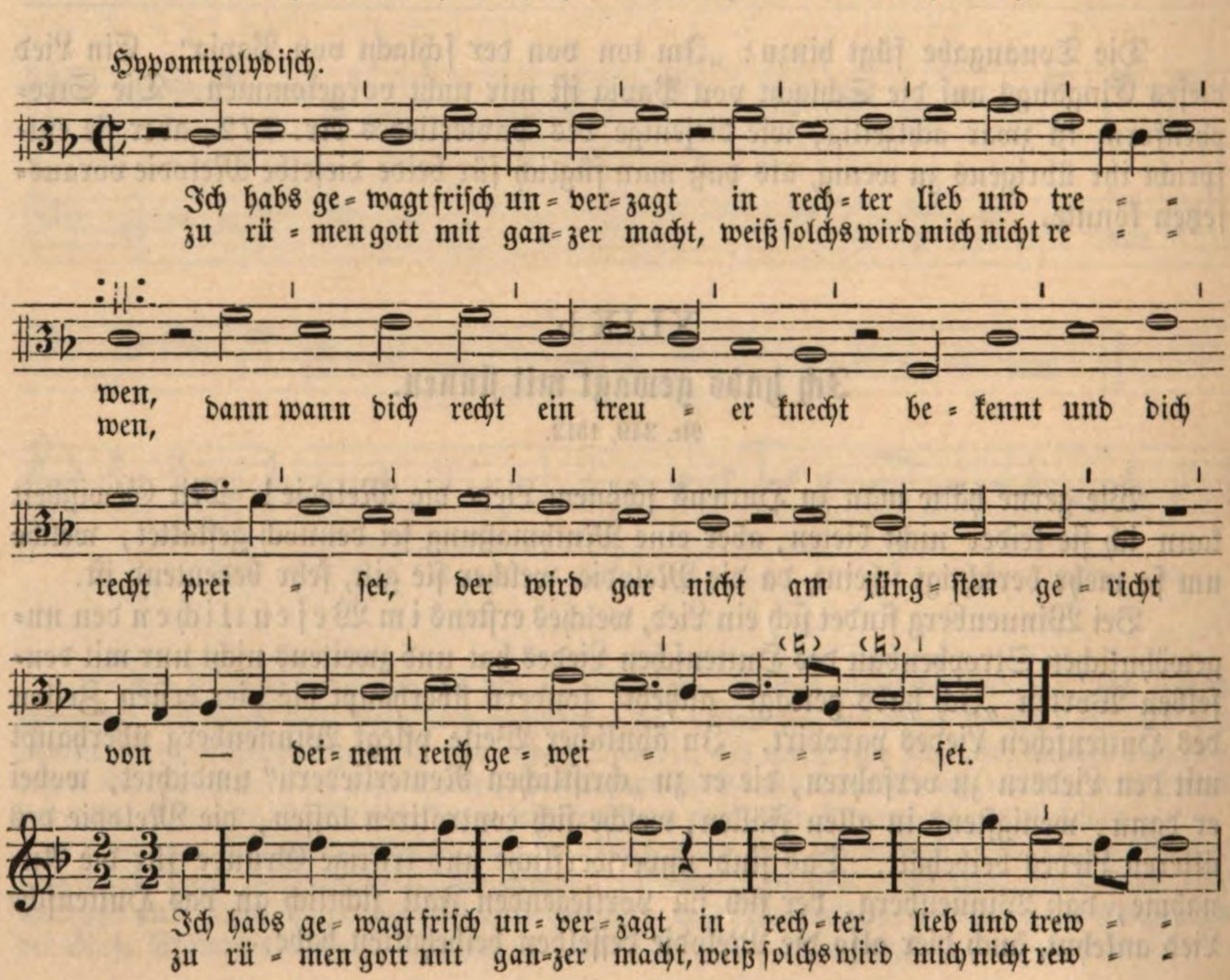
Nr. 349, 1512.

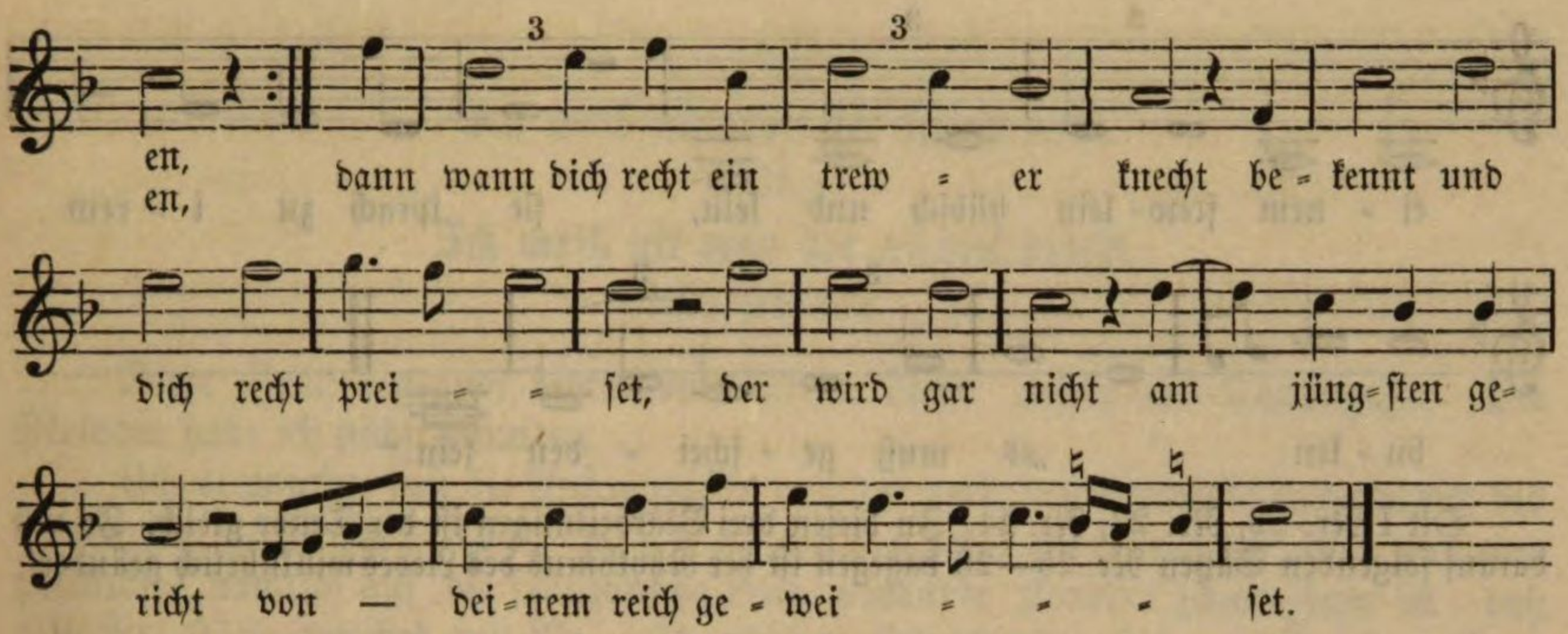
Wie gerne hätte man zu Huttens schönem Liede die Melodie! Mit Gewißheit kann ich sie leider nicht bieten, aber eine Muthmaßung sei dennoch gestattet, welche um so mehr berechtigt scheint, da die Melodie, welcher sie gilt, sehr bedeutend ist.

Bei Winnenberg findet sich ein Lied, welches erstens im Wesentlichen den ungewöhnlichen Strophenbau des Huttenschen Liedes hat und zweitens nicht nur mit denselben Worten „Ich habs gewagt" anhebt, sondern überhaupt die vier ersten Zeilen des Huttenschen Liedes parodirt. In ähnlicher Weise pflegt Winnenberg überhaupt mit den Liedern zu verfahren, die er zu „christlichen Reuterliedern" umdichtet, wobei er dann, wenigstens in allen Fällen, welche sich controliren lassen, die Melodie des älteren Liedes beibehält. Das sind unverwerfliche und triftige Gründe für die Annahme, daß Winnenberg, der sich im vorliegenden Fall sichtlich an das Huttensche Lied anlehnt, auch hier also die Melodie desselben beibehalten habe.

Nun aber sang Winnenberg, wie sich an anderen seiner Melodien nachweisen läßt, um 1580 die alten Lieder nicht mehr genau so, wie sie 50—60 Jahre früher gelautet hatten; für eine urkundlich zuverlässige Form können daher bei den älteren Liedern seine Aufzeichnungen schon nicht mehr gelten. Dazu kommt dann noch, daß er den ersten Theil der Strophe im Bau etwas modificirt hat. Zwar daß er die erste und dritte Zeile bei vier Hebungen stumpf schließt, während sie bei Hutten drei Hebungen mit klingendem Schluß haben, ist melodisch gleichgültig. Aber daß daneben die zweite und vierte Zeile bei ihm klingend statt stumpf reimen, veranlaßte ihn vielleicht zu einer kleinen Aenderung der entsprechenden Musikzeile. Wir können daher um so weniger sicher sehen, ob die Melismen dieser Zeile schon dem älteren Liede eigen waren. Der Text ist bei Winnenberg so, wie der folgende Abdruck es zeigt, untergelegt. Die Uebertragung ist insofern etwas willkührlich, als ich hier ausnahmsweise in den Tacten 4 und 11—12 Triolen (Hemiolen) der prolatio mit der Messung ¢ $^3/_2$ angenommen habe, ohne daß, wie sonst, der wirkliche Wechsel spondeischer und choreischer Maße dazu berechtigte. In der That besteht Tact 4 eigentlich nur aus einer gewöhnlichen dochmischen Dipodie, also aus zwei $^2/_2$-Tacten. Dagegen geben Tact 11—12 ohne Annahme von Triolen keinen glaubhaften Rhythmus. Ich kann mich freilich der Muthmaßung nicht entschlagen, daß dies nur Winnenbergs Schuld sei, und daß auch hier vielmehr ein Dochmius, der einen $^2/_2$- und einen $^3/_2$-Tact verband, gestanden habe; etwa:






v. Winnenberg, Christliche Reuter Lieder Nr. 3.

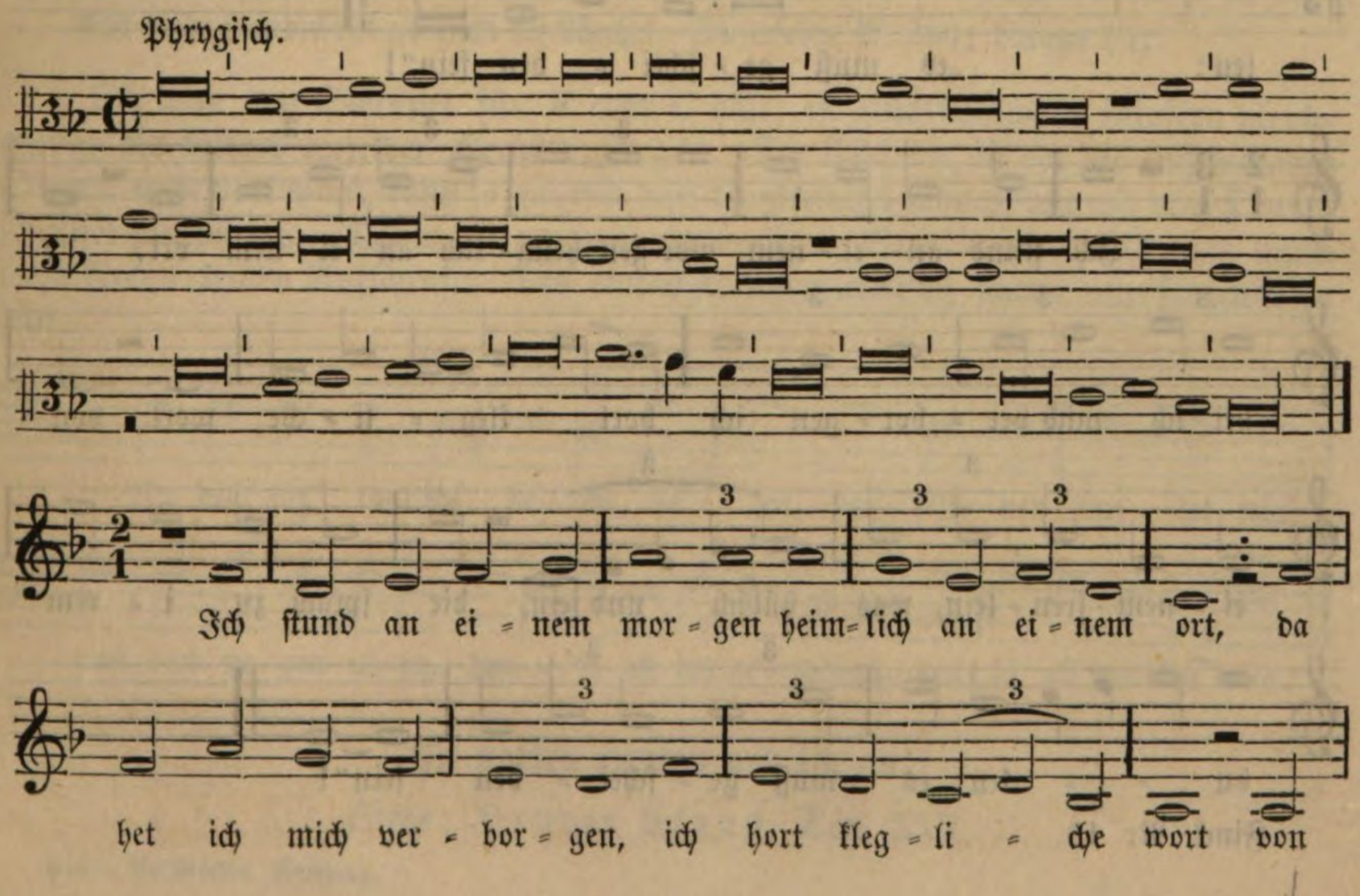
## L.

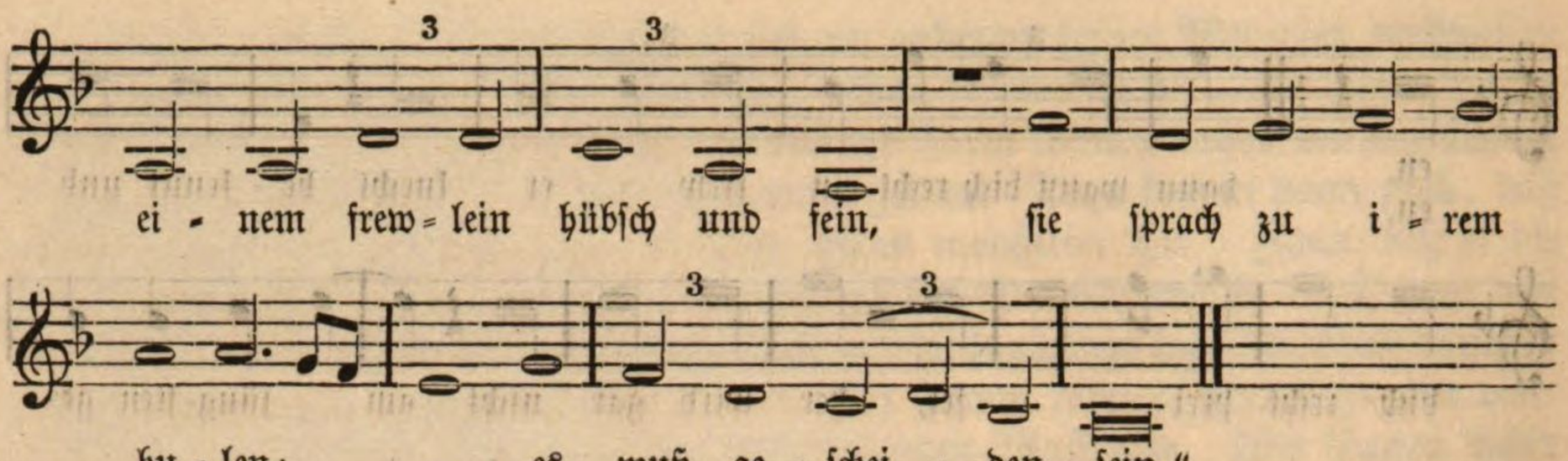
## Ich stund an einem morgen.

Ton zu Nr. **293**, 1515. Nr. **296**, 1516 (wol auch Nr. **305**, 1517). Nr. **307** b, 1519. Nr. **311**, 1519. Nr. **315**, 1519. Nr. **317**. 1519. Nr. **450**, 1534, Nr. **482**, 1542. Nr. **533**, 1546. Nr. **619**, 1553. Nr. **620**, 1553 und zu den Liedern im Ton XXXVIII des „Fräuleins von Britanien", 1491—1547.

Die Melodie liegt in zwei nicht wesentlich von einander abweichenden Gestalten vor, A in drei vierstimmigen Sätzen von Senfl und B in einem vierstimmigen Satz von Finck. In zwei anderen Senflschen Sätzen ist der Rhythmus verändert; der eine derselben findet sich in der Beilage 6 und der Finckſche Satz in Beilage 7.

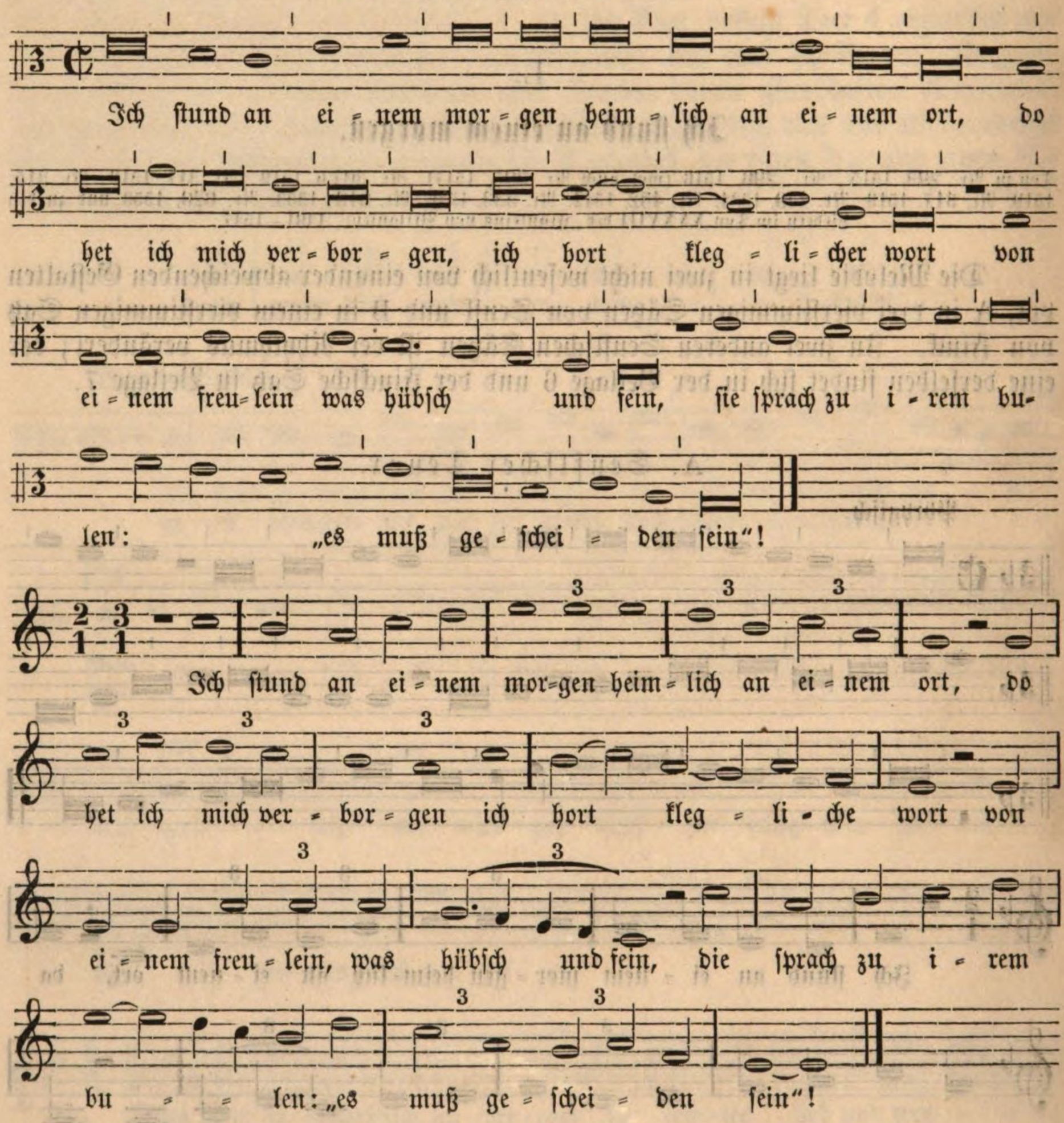
### A. Senflscher Tenor.






Ott I Nr. 22, Nr. 23, Nr. 24. In dieſen drei Bearbeitungen iſt der Tenor gleich. In den darauf folgenden Sätzen Nr. 25—26 dagegen iſt der Rhythmus des Liedes willkührlich geändert.

## B. Finckſcher Tenor.




Finck, Nr. 18.

## LI.

## Ich weiß nit was der lilien briſt.

Oder:

## Ich weiß nit was der gilgen bricht.

Nr. 593, 1552.

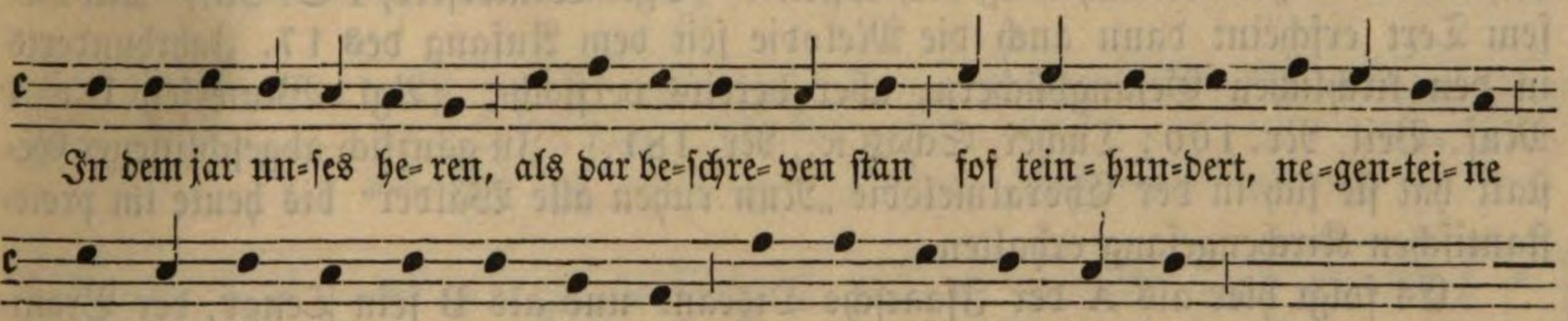
Dieſe Zeile begegnet öfters bei Liedern dieſer Jahre als Tonangabe. Die Melodie habe ich nicht gefunden.

Ich vermuthe, daß die Anfangszeile und die derſelben entlehnte Ueberſchrift des Liedes Nr. 358, 1521: „God wet wol wär uns de lilien bricht“ nur eine politiſche, nämlich auf die franzöſiſche Lilie gewandte Parodie jener Zeile iſt, daß alſo Nr. 358, welches mit Nr. 593 gleichen Strophenbau hat, mit ihm dem Tone „Ich weiß nit was der lilien briſt“ angehört. Die Zeile „Gott weiß wer uns die lilien bricht“ erſcheint dann wieder in einigen Handſchriften als Tonangabe zu dem Liede Nr. 581, 1549.

## LII.

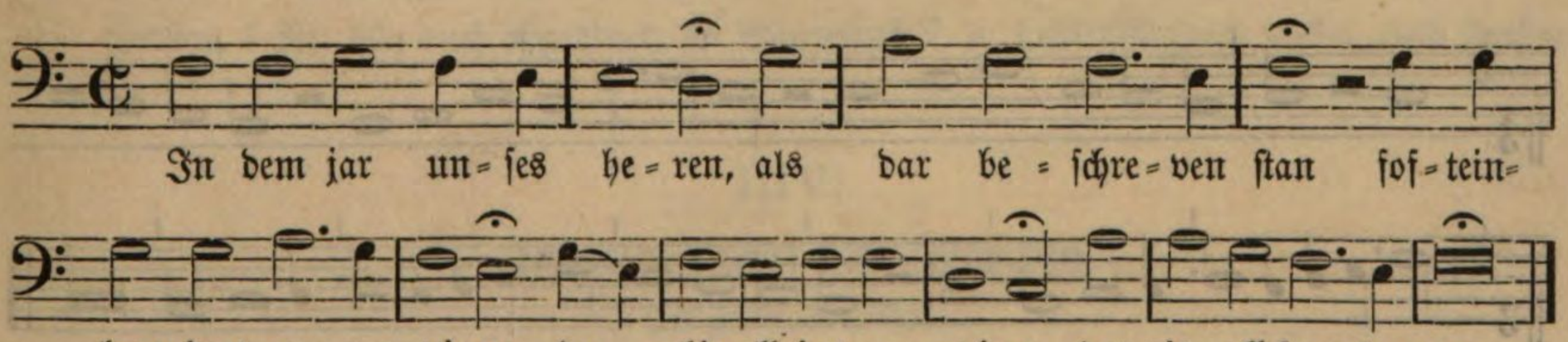
## In dem jar unſes heren.

Nr. 325, 1519.




Aus einer Handſchrift gedruckt bei Lüntzel: Stiftsfehde S. 260; daraus hier.

Ob man den Schlüſſel für F oder C hält, iſt glücklicherweiſe inſofern gleichgültig, als Beides dieſelben Verhältniſſe gibt. Die Melodie, in der die entſcheidende Quarte nicht vorkommt, kann ſo gut mit dem Baßſchlüſſel lydiſch, wie mit dem Tenorſchlüſſel joniſch ſein. Ueber die genauen rhythmiſchen Verhältniſſe erhält man durch dieſe Noten keinen Aufſchluß. Die einfachſte Menſurirung ſcheint mir folgende zu ſein:




## In gottes namen heb ich an.

Siehe: Bruder Claus. Ton XIV.

## LIII.

## Inſpruck ich muß dich laßen.

Ton zu Nr. 563, 1547. Nr. 567, 1547.

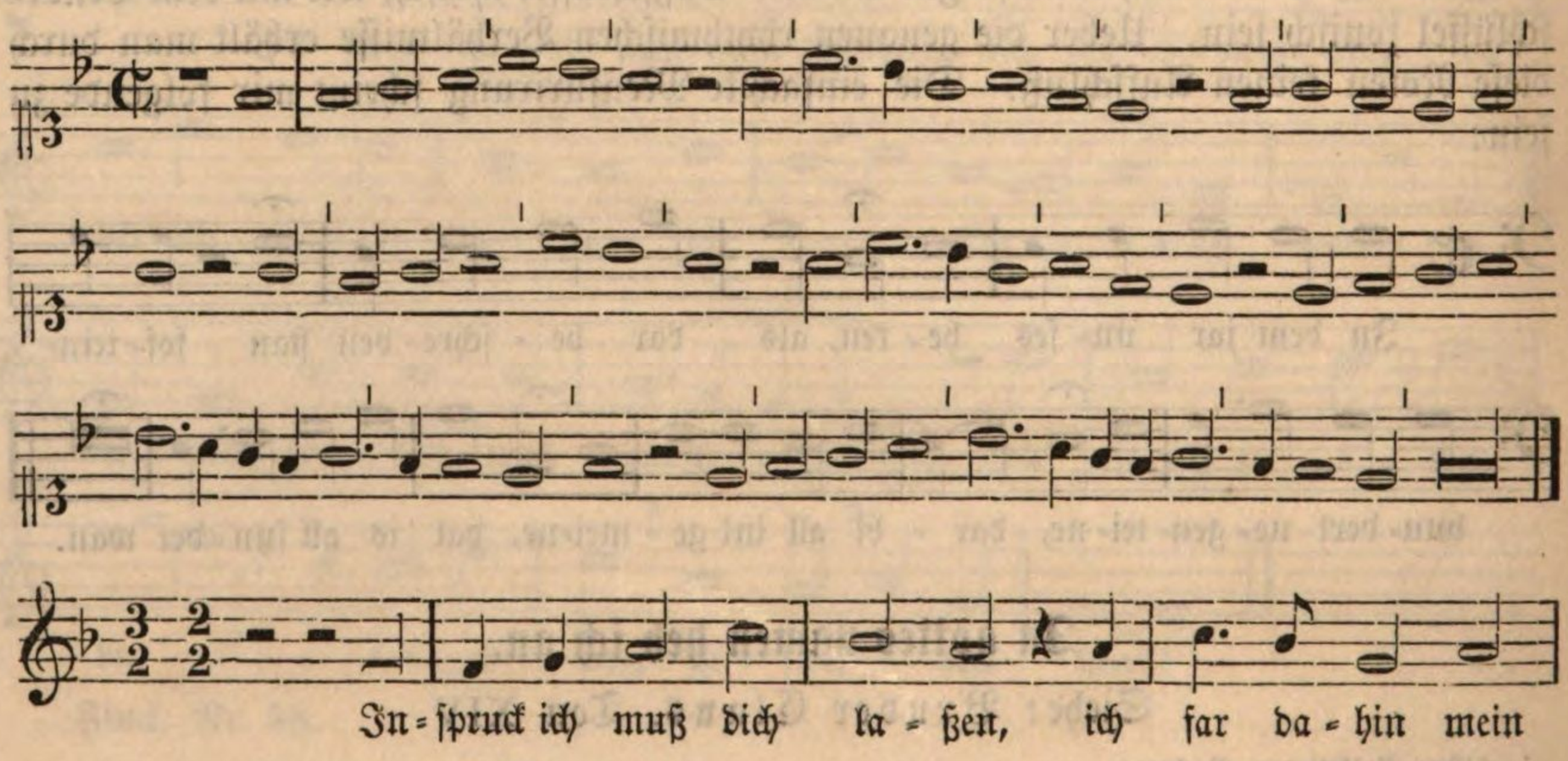
In Betreff des letzten der genannten Lieder findet eine, unter den Liedweiſen des 16. Jahrhunderts ſich mehrmals wiederholende Eigenthümlichkeit ſtatt. Die Melodie „Inſpruck ich muß“ hatte Heinrich Iſaac in dem als Beilage 8 mitgetheilten vierſtimmigen Satz, was damals noch ungewöhnlich war, nicht zum Tenor, ſondern zum Discant und zur Oberſtimme gemacht. Den Tenor dieſes Satzes wird er demnach frei dazu erfunden haben. Dieſen neuen Iſaacſchen Tenor nun verwandte wieder J. v. Brant in dem als Beilage 9 mitgetheilten vierſtimmigen Satz für das Lied auf Caspar Pflug, Nr. 567. Und zwar brauchte er wiederum dieſen Iſaacſchen Tenor zum Discant ſeines Satzes, indem er abermals einen neuen, melodiſch jedoch nicht mehr ſelbſtändigen Tenor dazu ſetzte. So erzeugte alſo die Grundmelodie auf contrapunktiſchem Wege einen Abkömmling und beide gefielen den Meiſtern ausnahmsweiſe beſſer für die Oberſtimme, als der allgemeinen Gewohnheit gemäß für den Tenor.

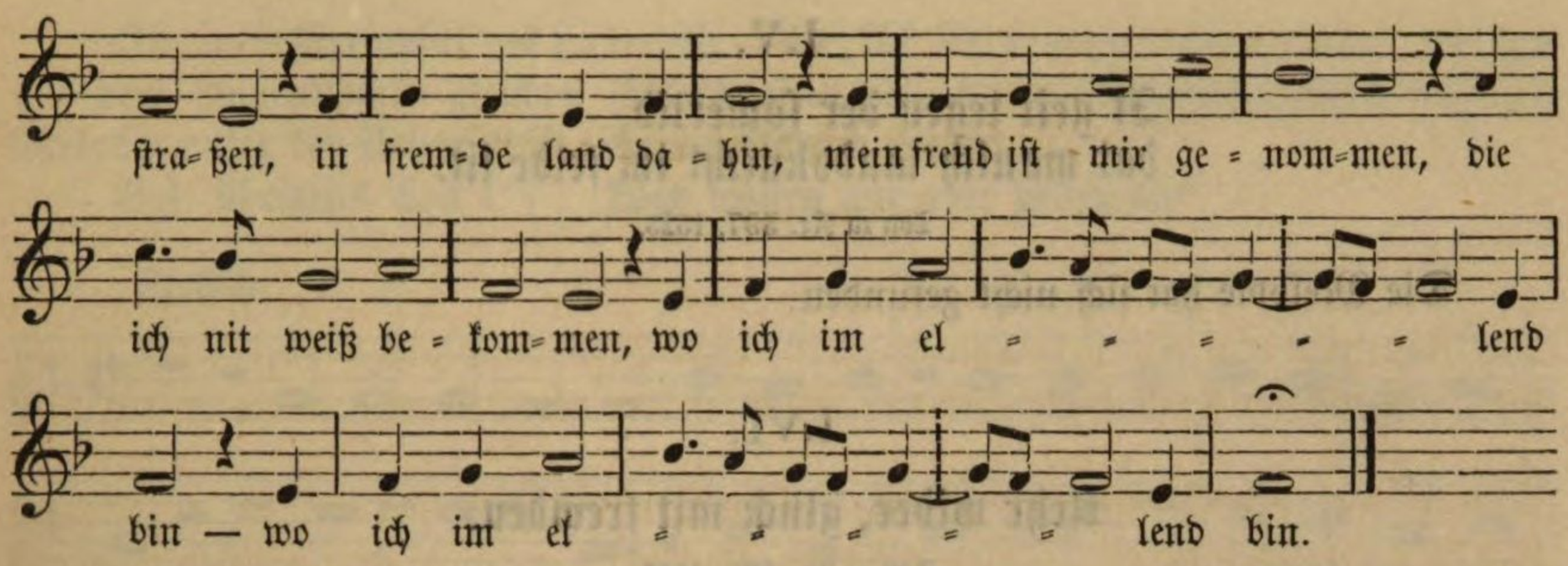
Heinrich Knauſt dichtete für ſeine 1571 erſchienenen „Gaſſenhauer, Reuter- und Berg-Liedlein, chriſtlich moraliter und ſittlich verändert“ eine geiſtliche Parodie dieſes Liedes: „O welt ich muß dich laſſen“. (Vgl. Winterfeld, I S. 85.) Mit dieſem Text erſcheint dann auch die Melodie ſeit dem Anfang des 17. Jahrhunderts in den kirchlichen Geſangbüchern, aber bereits verflacht. (Vgl. Winterfeld l. c. I Muſ.-Beil. Nr. 100; Tucher, Schatz ꝛc., Nr. 181.) In gänzlich abgeſchliffener Geſtalt hat ſie ſich in der Choralmelodie „Nun ruhen alle Wälder“ bis heute im proteſtantiſchen Kirchengeſang erhalten.

Es folgt hier als A der Iſaacſche Discant und als B ſein Tenor, der Brantſche Discant.

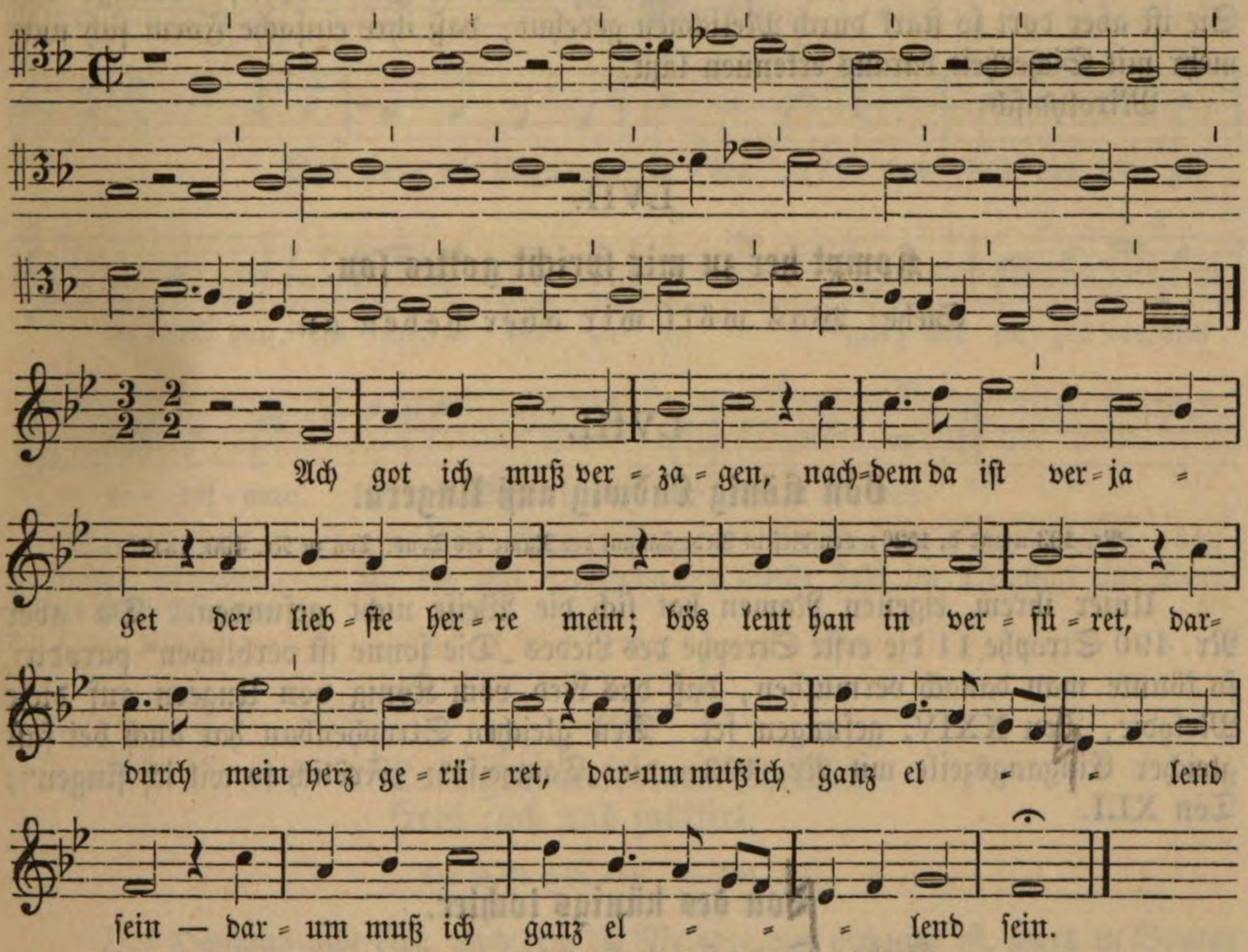
A iſt joniſch; B genau genommen mixolydiſch, doch bei Brant auch joniſch behandelt.

A. Iſaacſcher Discant.






B. Iſaacſcher Tenor und Brantſcher Discant.




Forſter, I Nr. 36; auch abgedruckt bei Winterfeld l. c. I Muſikbeilage 100 a, und Forſter IV Nr. 14.

## LIV.

### Johannes thut uns ſchreiben.

Ton zu Nr. 378, 1525.

Es iſt Michael Styfels Lied „Von der Chriſtförmigen, rechtgegründten leer Doctoris Martini Luthers“, Wackernagel, D. Kirchenlied Bd. III Nr. 107. Dies Lied ward aber in Bruder Veiten Ton gedichtet und geſungen. Mit obiger Tonangabe iſt alſo die Melodie des Bruder Veit Ton XV gemeint.

## LV.

### It geit tegen der somertid, dat manich landsknecht im felde lit.

Ton zu Nr. 397, 1525.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

## LVI.

### Kehr wider, glück mit frewden.

Ton zu Nr. 565, 1547.

Die Melodie findet sich nur in einem vierstimmigen Satz; s. Beilage 10. Sie ist aber dort so stark durch Melismen gedehnt, daß ihre einfache Form sich nicht mehr mit Sicherheit daraus erkennen läßt.

Mixolydisch.

## LVII.

### Kompt her zu mir spricht gottes son.

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

## LVIII.

### Von König Ludwig auß Ungern.

Nr. 403 a und b, 1526; von diesem Liede stammt der Name des Tons. Ton zu Nr. 490, 1543.

Unter ihrem eigenen Namen hat sich die Weise nicht gefunden. Da aber Nr. 490 Strophe 11 die erste Strophe des Liedes „Die sonne ist verblichen" parodirt, so könnte man danach vermuthen, daß das Lied vom König von Ungern auf diese Melodie, Ton XXIV, gesungen sei. Den gleichen Strophenbau hat auch bei fast gleicher Eingangszeile mit Nr. 403a die „Tagweise": „Frölich so wil ich singen"; Ton XLI.

### Von des künigs tochter.

Siehe: O daß ich kund von herzen.

## LIX.

### Lindenschmid.

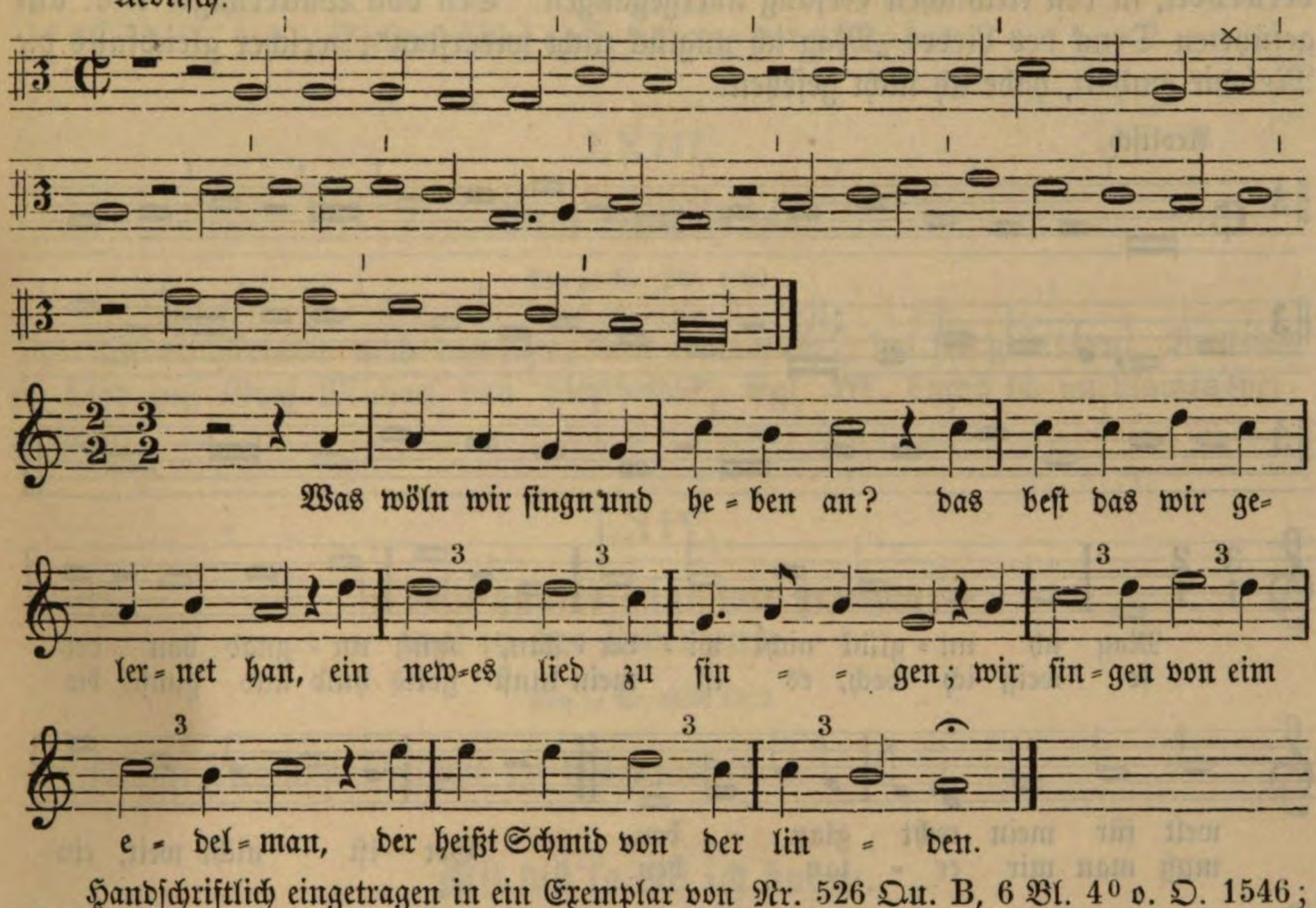
Nr. 178; c. 1490. Ton zu Nr. 184, 1492 (nach einer Wolfenb. Handschr. dieses Liedes). Nr. 186, 1492 (nach Qu. C dieses Liedes). Nr. 578, 1548.

Nr. 178 A beginnt: „Es ist nit lang daß es geschach"; Nr. 178 B: „Was wöllen wir singen und heben an, das best das wir gelernet han"; Nr. 184 beginnt: „Wille gi horen ein nie gedicht"; Nr. 186: „Wille gi horen ein nigen rei"; und Nr. 578: „Was wöllen wir aber heben an".

In einem Exemplar des Liedes Nr. 526 „Ach Karle großmechtiger man“, welches mit dem Lindenschmid gleichen Strophenbau hat, findet sich handschriftlich folgende Melodie unter der Ueberschrift „Linden Schmid Thon“.

Vgl. übrigens Ton CV: „Was wöllen wir aber heben an“.

Aeolisch.




Handschriftlich eingetragen in ein Exemplar von Nr. 526 Qu. B, 6 Bl. 4° o. O. 1546; German. Museum. — An der mit × bezeichneten Stelle steht im Original eine Semibrevis statt Minima.

## LX.

## Lobt gott ir fromen Christen frent euch und jubilirt.

Ton zu Nr. 545, 1546. Nr. 591, 1551.

Das Hailmannsche Lied, nach dem die Melodie hier benannt ist, ward in Bruder Veiten Ton gesungen. Vgl. also Ton XV.

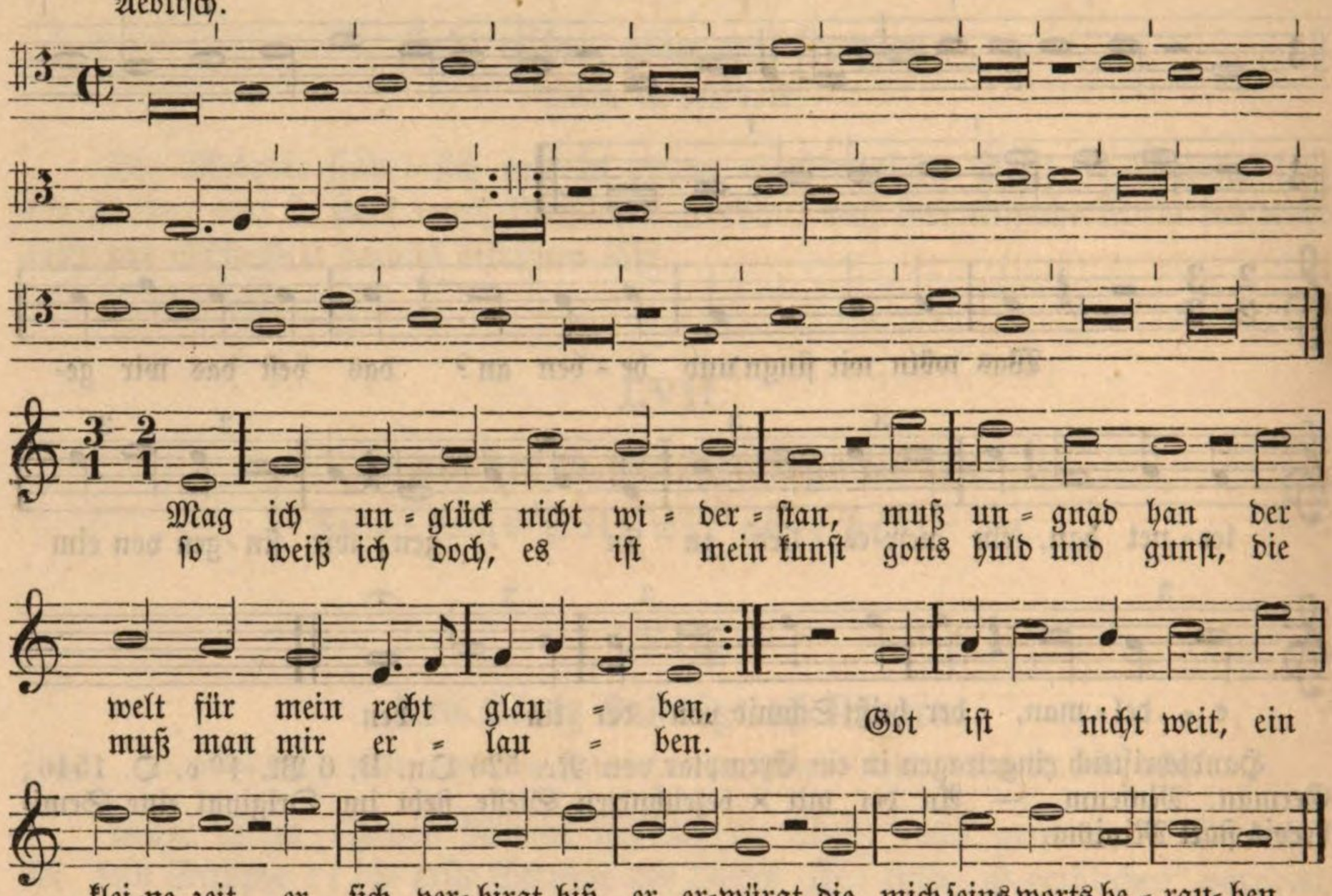
## LXI.

## Mag ich unglück nicht widerstan.

Lied der Königin Maria von Ungarn; Wackernagel, d. deutsche Kirchenlied Bd. III S. 119, Nr. 157; Goedeke-Tittmann, Liederb. S. 202. Ton zu Nr. 532, 1546. Nr. 547, 1547. Nr. 559, 1547. Nr. 560, 1548.

Durch die Tonangabe zu Nr. 532 wird außer Zweifel gestellt, welche Melodie gemeint ist; es heißt nämlich dort: „welchen ton etwan Ludwig Senfl vor jaren gemacht hat“. Damit ist das vierstimmige Senflsche Lied bei Forster I 102 gemeint,

was zum Ueberfluß noch durch den Umstand, daß Qu. B des Liedes Nr. 532 wirklich den Tenor dieses Satzes als Melodie mittheilt, erhärtet wird. Der Ausdruck „welchen Ton . . Senfl . . gemacht hat“ scheint mir zugleich zu beweisen, daß nicht nur die vierstimmige Bearbeitung, sondern auch (was Tucher I S. 55 für noch unerwiesen hält) die Melodie von Senfl herrührt. Sie ist, für verschiedene Texte verwendet, in den kirchlichen Gesang übergegangen. Den von Wackernagel l. c. angeführten Druck des Liedes „Mag ich unglück nicht widerstan“, welcher gleichfalls die Melodie enthält, habe ich nicht gesehen.




4 Bl. 4⁰ 1547, Qu. B des Liedes Nr. 532, genau übereinstimmend mit dem Tenor bei Forster I 102. Im Schumannschen Gesangb. von 1539, im Babstschen von 1545 u. s. w. ist der Rhythmus ein wenig verändert, indem die 2 Schlußtacte $^2/_1$ u. $^3/_1$ des ersten Theils in drei $^2/_1$-Tacte erweitert und im zweiten Theil nach „weit“ und „verbirgt“ Pausen eingeschoben werden.

Es gibt noch eine zweite Melodie zu diesem Liede im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Caspar Bohemus bei Forster I 51, welche sich aber nicht weiter verbreitet zu haben scheint. Ferner ward der Text in einer Ueberarbeitung zu einer vierzehnzeiligen Strophe erweitert (Wackernagel l. c. Nr. 158) und in dieser Gestalt ward das Lied auf die Melodie: „Ungnad beger ich nicht von ir“ gesungen.

## LXII.

## Der neue Ton von Mailand.

Nr. 361, 1522; es scheint wenigstens, als ob der Ton diesem Liede auf den mailändischen Krieg seinen Namen verdanke. Ferner Ton von Nr. 371, 1525.

Ich vermuthe, daß der Ton nach diesem letzteren Liede später den Namen des Paviertones annahm und also auch die zu diesem fünfzeiligen Paviertone, Ton LXXVIII,

gehörigen Lieder auf seine Melodie gesungen wurden. Auch das vierzeilige Lied Nr. 590 A, 1553, scheint diesem Tone anzugehören.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

### Merkt auf, ir reitersknaben.

Siehe: Wolauf, ir reiterskn'aben.

## LXIII.

### Graf Michels ton.

Ton zu Nr. 223, 1502.

Weder Melodie noch das Lied, dem er angehört, hat sich gefunden. Vielleicht ein Lied auf Graf Michael von Wertheim? Vgl. Bd. I und II im Namensverzeichniß.

## LXIV.

### Mit haufen seind wir gezogen wol in das Niderland.

Ton zu Nr. 606, 1552.

Weder Lied noch Melodie hat sich gefunden.

### Mit lust so wil ich singen.

Siehe: Möcht ich von herzen singen.

## LXV.

### Möcht ich von herzen singen mit lust ein tageweis.

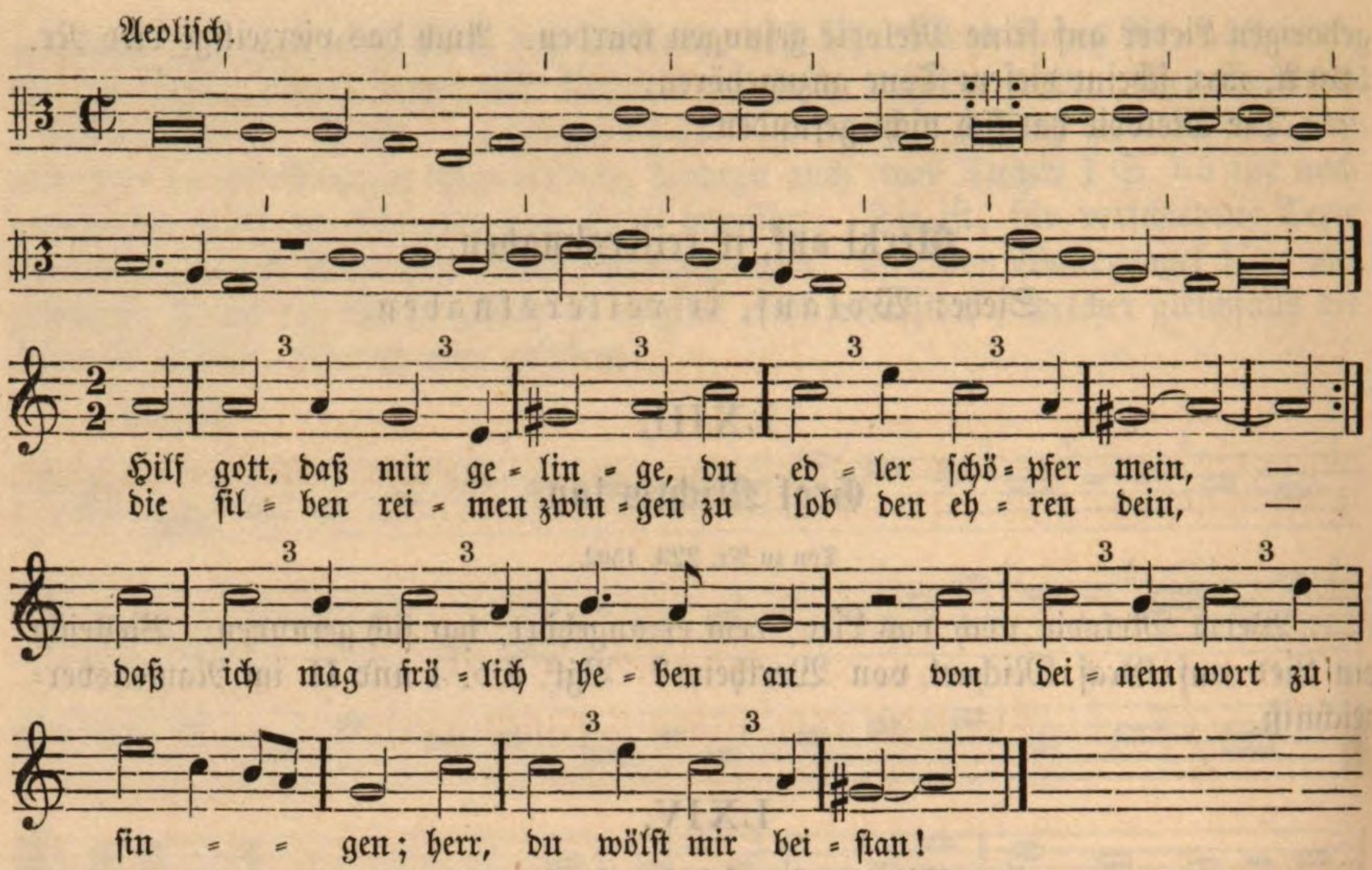
Oder:

### Mit lust so wil ich singen ein schöne tageweis.

Ton von Nr. 573, 1548: „Mit lust so will ich singen Costanz zu lob und ehr". Aber auch von Nr. 501, 1543: „Frölich so wil ich singen ain schöne tageweis", denn das Kirchenlied, welches zu diesem Liede als Ton angeführt wird: „Hilf gott daß mir gelinge", ward eben wieder auf den Ton „Möcht ich von herzen singen" gedichtet. Durch dies Kirchenlied ist uns die Melodie erhalten*).

---

*) Eine andere, zuerst, so viel ich weiß, im Melodeyen Gesangbuch, Hamburg S. Rüdinger 1604, erscheinende Melodie zu dem Liede „Hilf Gott daß mir gelinge", kann für jene älteren Lieder wol nicht in Betracht kommen, weshalb ich sie hier übergehe.




Im Babstschen Gesangbuch seit 1545. In den späteren Gesangbüchern weicht die Gestalt der Melodie mannigfach ab; die obige scheint, wie sie die älteste vorliegende Aufzeichnung ist, so auch die ursprünglichste Form des Liedes zu enthalten.

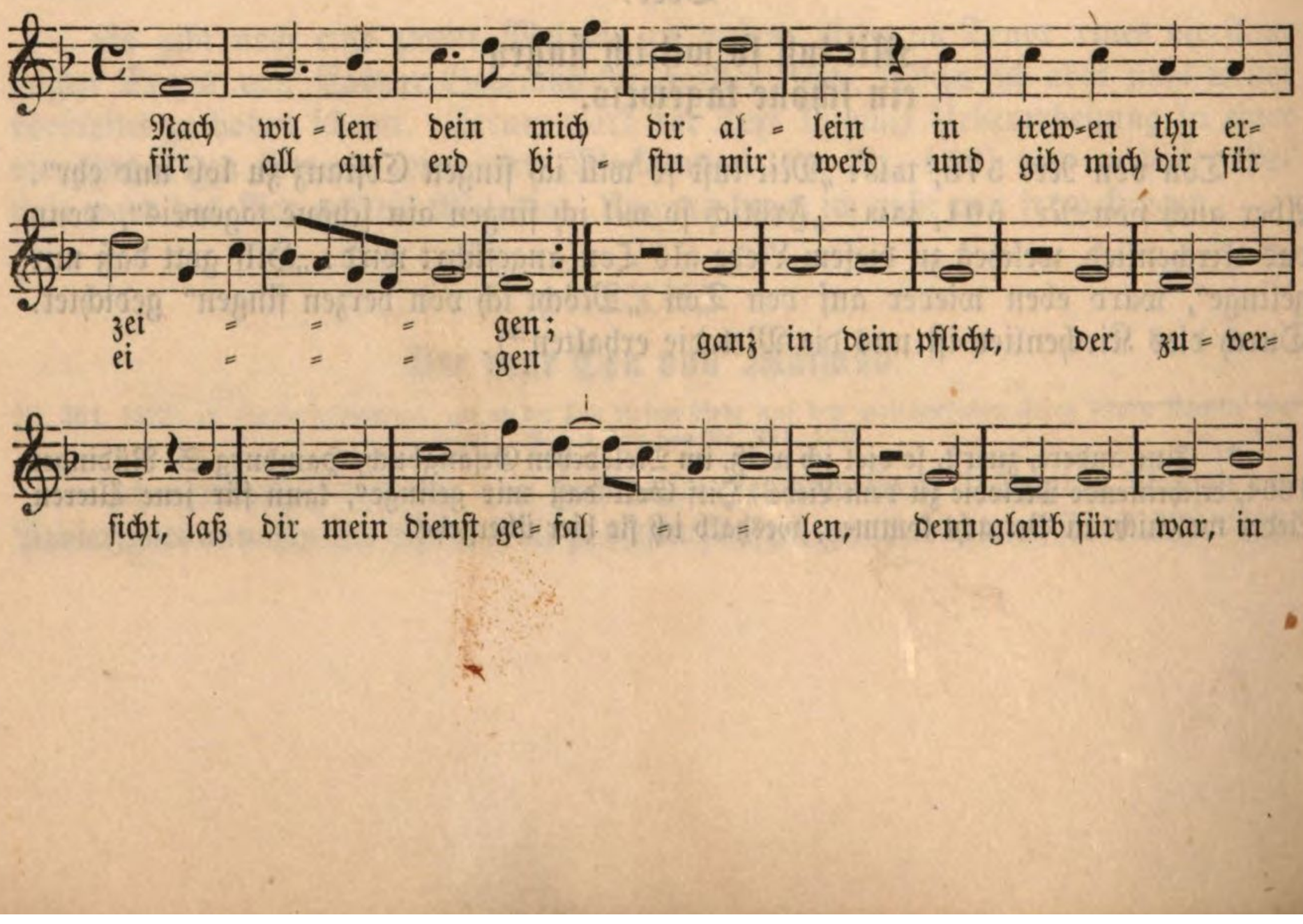
## LXVI.

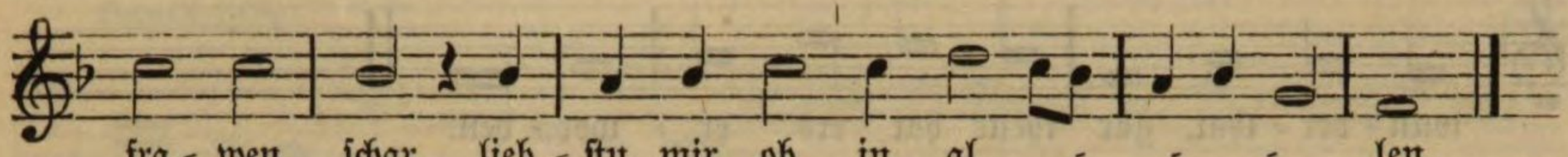
### Nach willen dein.

Ton von Nr. 423, 1530. Nr. 584, 1550.

Die Melodie findet sich in einem vierstimmigen Satz von Paul Hoffheymer, Beilage 11, und zwar scheint mir der Tenor, wie gewöhnlich, die Melodie zu enthalten. Doch muß ich bemerken, daß Winnenberg für Nr. 14 seiner Reuterlieder, eine geistliche Umdichtung des Liedes „Nach willen dein", nicht den Tenor, sondern den Discant des Hoffheymerschen Satzes als Melodie benutzt.

Der jonische Tenor lautet:






Forſter, I 43.

## LXVII.

## Nawerrenton.

Nr. 275, 1513; von dieſem Liede hat, wie deſſen Tonangabe lehrt, das Bündenerlied den zweiten Namen des Nawerrentons erhalten. Als Ton angeführt zu Nr. 290, 1515. Nr. 311, 1519.

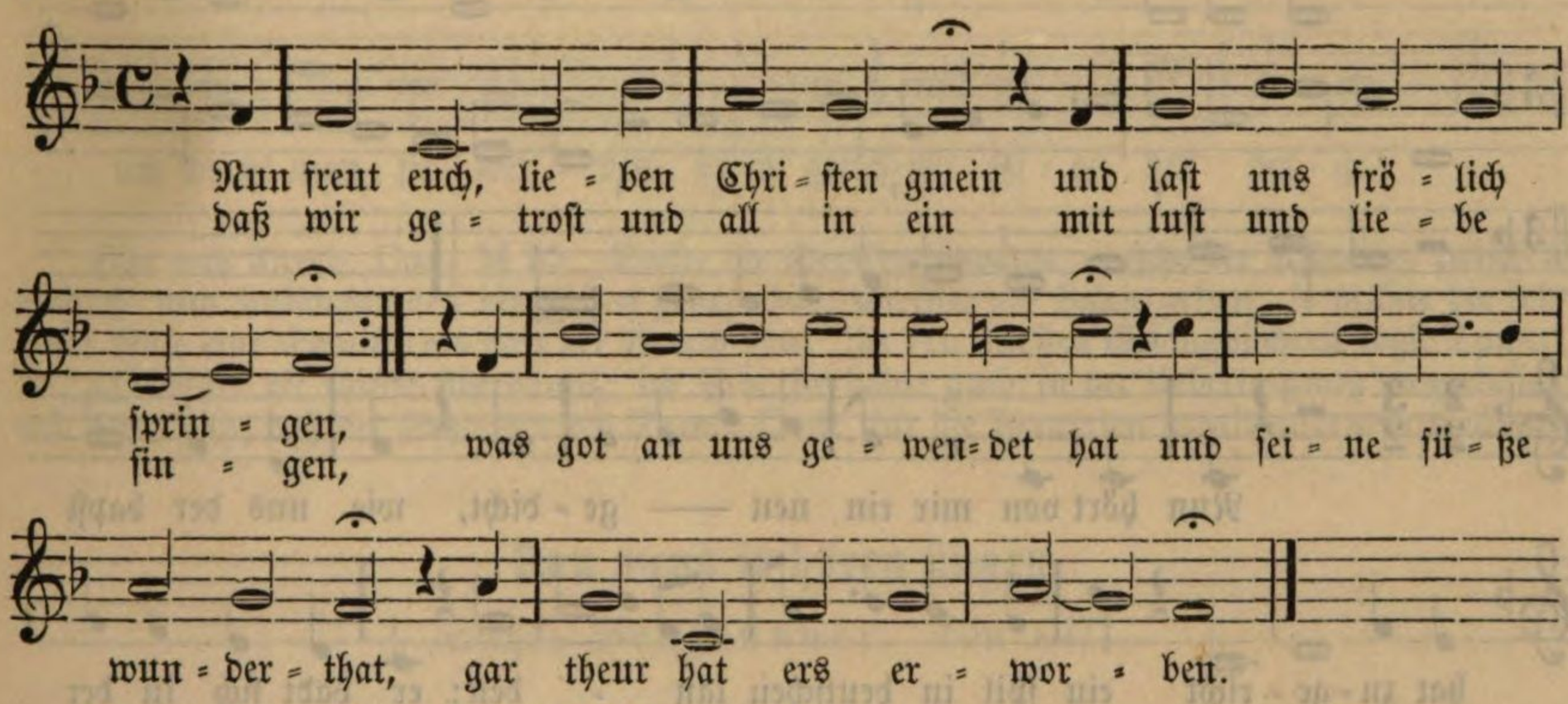
Vgl. alſo Ton XVI.

## LXVIII.

## Nun freut euch, lieben Chriſten gmein.

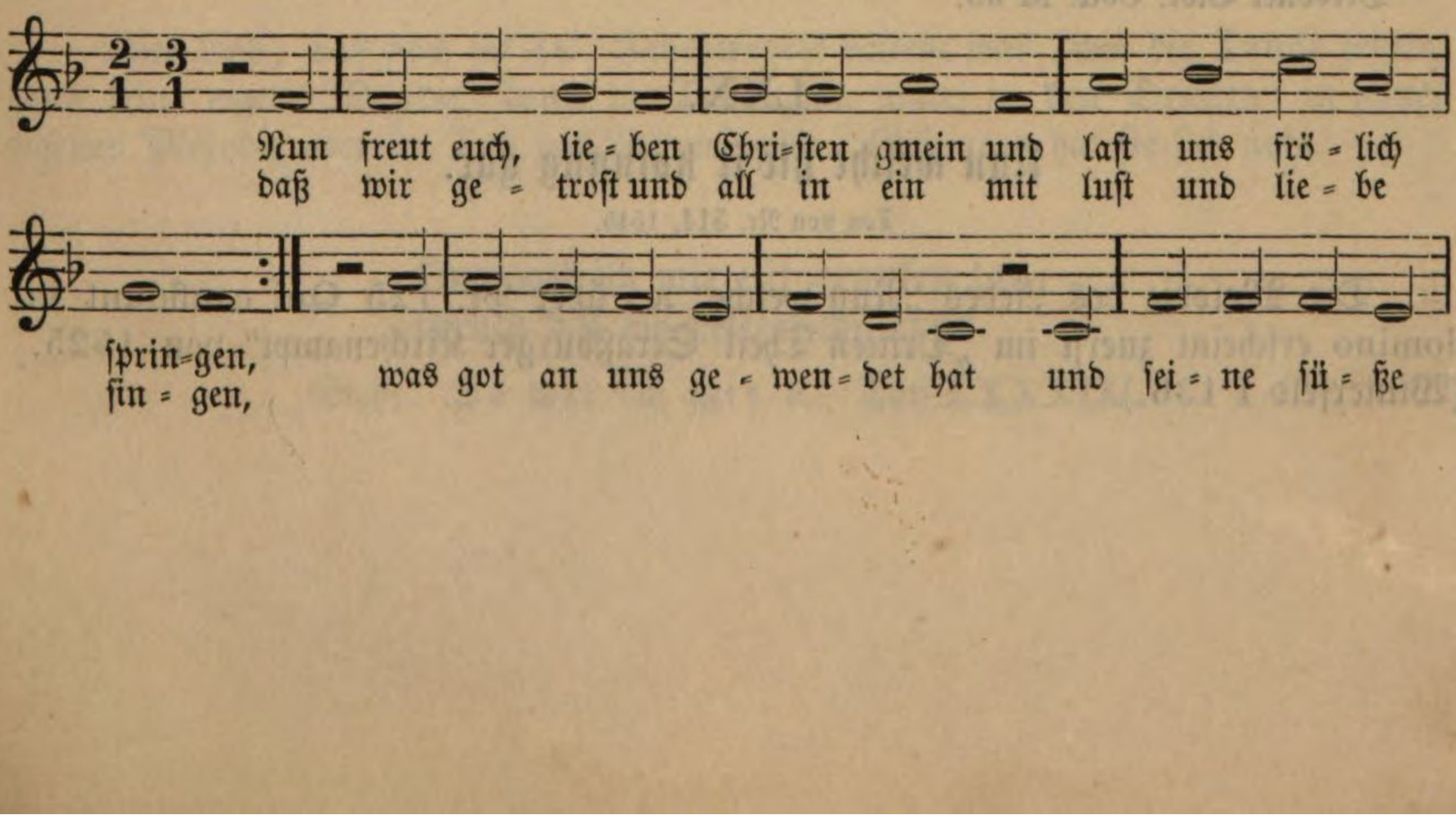
Ton von Nr. 405, 1526.

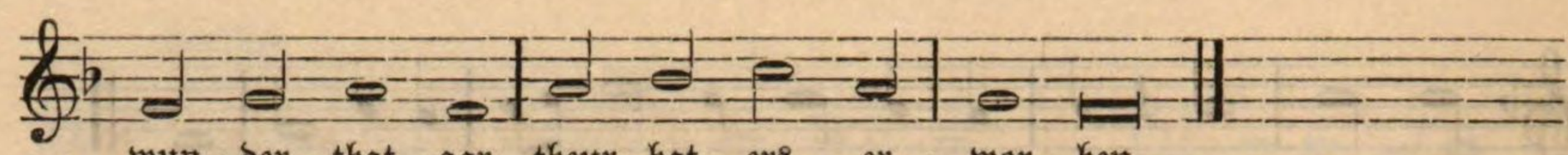
Das Lutherſche Lied erſcheint zuerſt in den Wittenberger 8 Liedern mit der joniſchen Melodie:




Hier nach dem Dresd. Cod. M 53.

Seit dem Klugeſchen Geſangbuch von 1535 erſcheint als zweite Melodie zu dieſem Liede die, jetzt gewöhnlich nach dem Liede „Es iſt gewißlich an der Zeit“ benannte gleichfalls joniſche Melodie:






Hier nach dem Schumannſchen Geſangb. v. 1539.

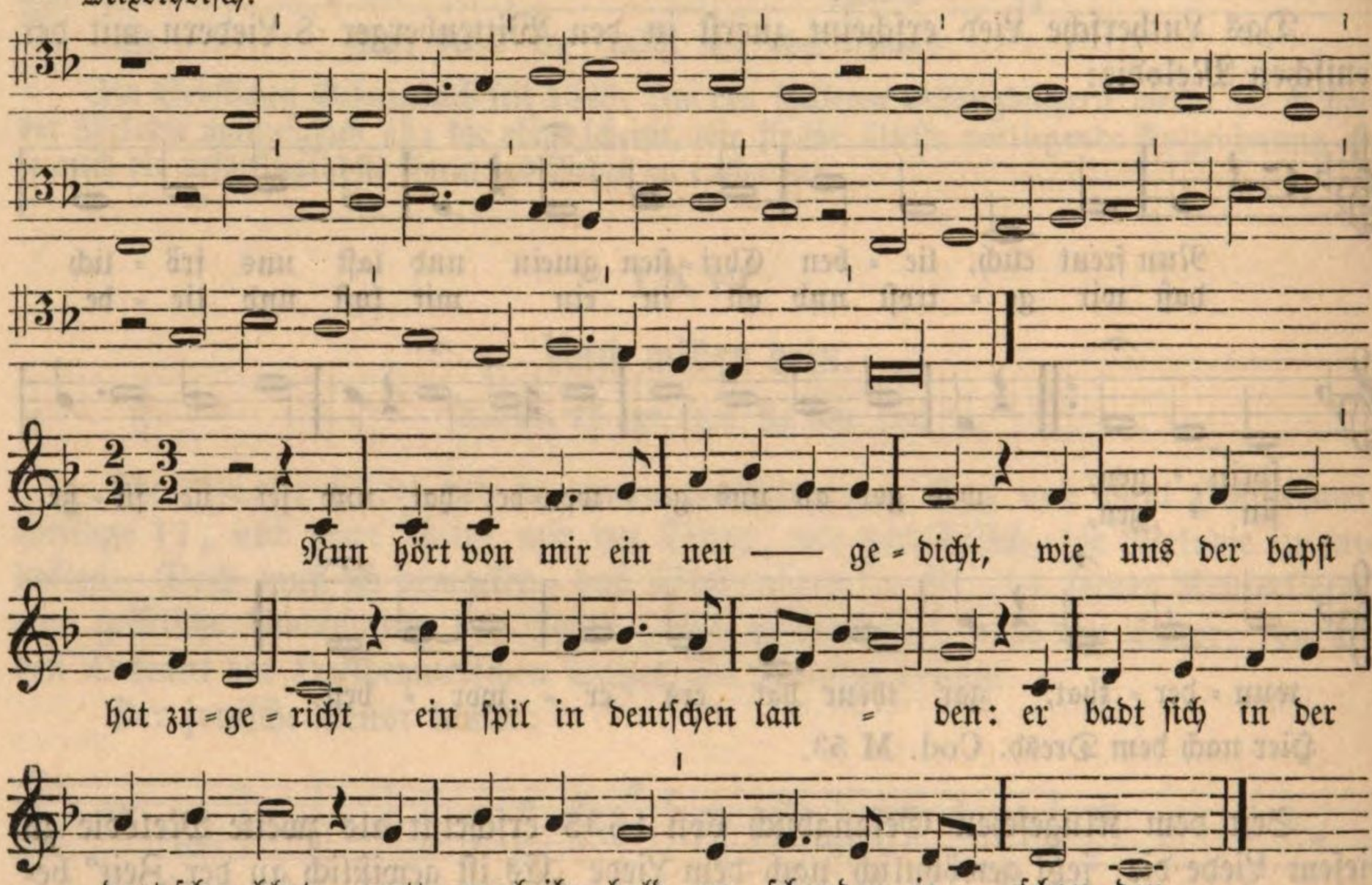
## LXIX.

## [Nun hört von mir ein new gedicht.]

Nr. 589, 1551.

Die Tonangabe dieſes Liedes lautet in der Handſchrift: „Im ton, wie folgt, oder: Es geht ein friſcher ſommer daher", worauf dann die unten ſtehende Melodie folgt. Daß es eine neue Melodie zu dieſem Liede ſei, iſt mir weniger wahrſcheinlich, als daß der Schreiber ihren älteren Namen nicht gewiß gewußt habe. Der Anfang des Liedes, zu dem ſie mitgetheilt wird, verglichen zu dem von Nr. 245, könnte auf die Vermuthung führen, daß es die Weiſe der „beheimer ſchlacht" ſei. Vergl. Ton X.

Mixolydiſch.




Dresdner Bibl. Cod. M 53.

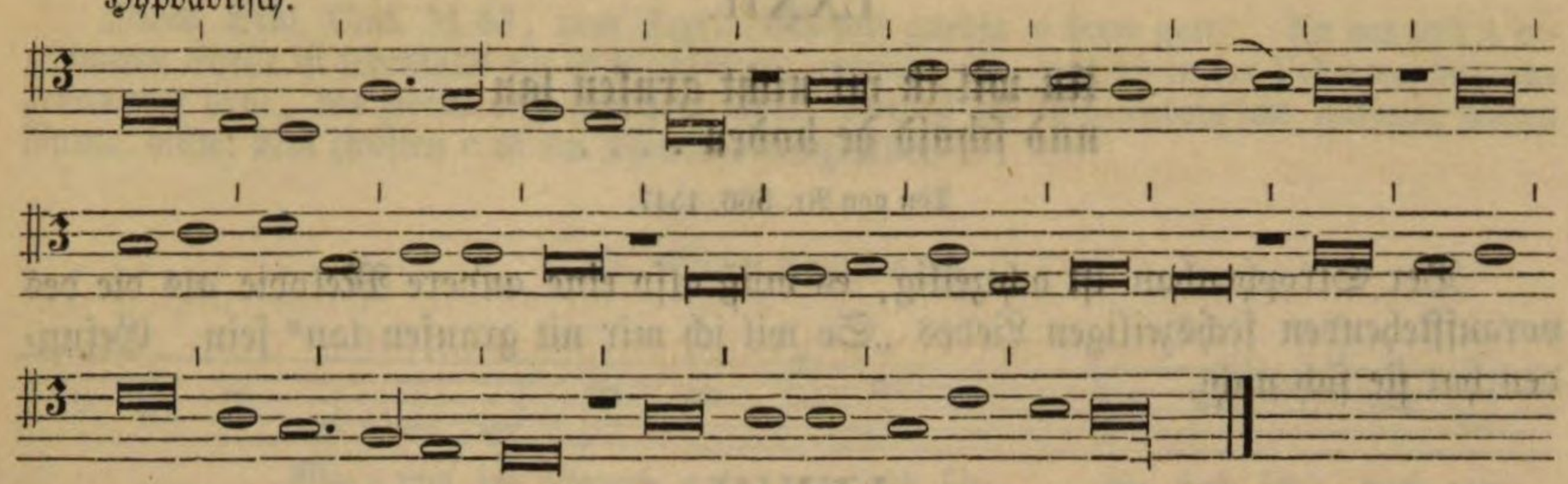
## LXX.

## Nun welche hie ir hofnung gar.

Ton von Nr. 514, 1545.

Die Melodie des Liedes „Nun welche" ꝛc. über Pſ. 125 Qui confidunt in domino erſcheint zuerſt im „Dritten Theil Straßburger Kirchenampt" von 1525. (Winterfeld I 136.)

Hypoäolisch.



Nun wel-che hie ir hof-nung gar auf got den her-ren le-gen,
die blei-ben stets un-wan-kel-bar und lan sich nicht be-we-gen;

ir glaub ist satt, kein man-gel hat, von got hat er die stär-ke; dar-

um spricht man: sie wer-den bstan gleich-wie Zi-on der ber-ge.

Hier aus Dresd. Cod. M 53. Sollte die Semibrevispause, welche der Schreiber zwischen Schluß- und Anfangsnoten der Zeilen gesetzt hat, wirklich als Pause gelten, so müßte die folgende Note eine Semibrevis statt der Brevis sein. In den ältesten Gesangbüchern (vgl. Tucher, Nr. 333) fehlt die Pause überhaupt; ich habe sie daher auch in der Uebertragung weggelassen und nehme an, daß der Schreiber des Dresd. Cod. nur die Fermaten damit andeuten wollte.

## Nun wend ir hören singen.

Siehe: Benzenauer. Ton XIII.

## LXXI.

## Nun wil ich aber heben an.

Nr. 108, 1457.

Dies Lied, das noch im 16. Jahrhundert beliebt war, wie die Drucke zeigen, hatte seine eigene Melodie, denn die Tonangabe lautet in den Drucken: in seiner eigenen Melodie oder im Ton des Lindenschmid. Gefunden hat sie sich nicht.

## Nun wil ich mir nit grausen lon
## sprach sich die keiserliche kron.

Siehe: So wil ich mir ꝛc. Ton LXXXIX.

## LXXII.

**Nu wil ik mi nicht grusen lan
und schold de boden . . . .**

Ton von Nr. 566, 1547.

Der Strophenbau ist achtzeilig, es muß also eine andere Melodie als die des voraufstehenden sechszeiligen Liedes „So wil ich mir nit grausen lan" sein. Gefunden hat sie sich nicht.

## LXXIII.

**Nun wil ichs aber heben an**

oder:

**Nun wil sich aber heben an.**

Ton von Nr. 576 und 577, 1548.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

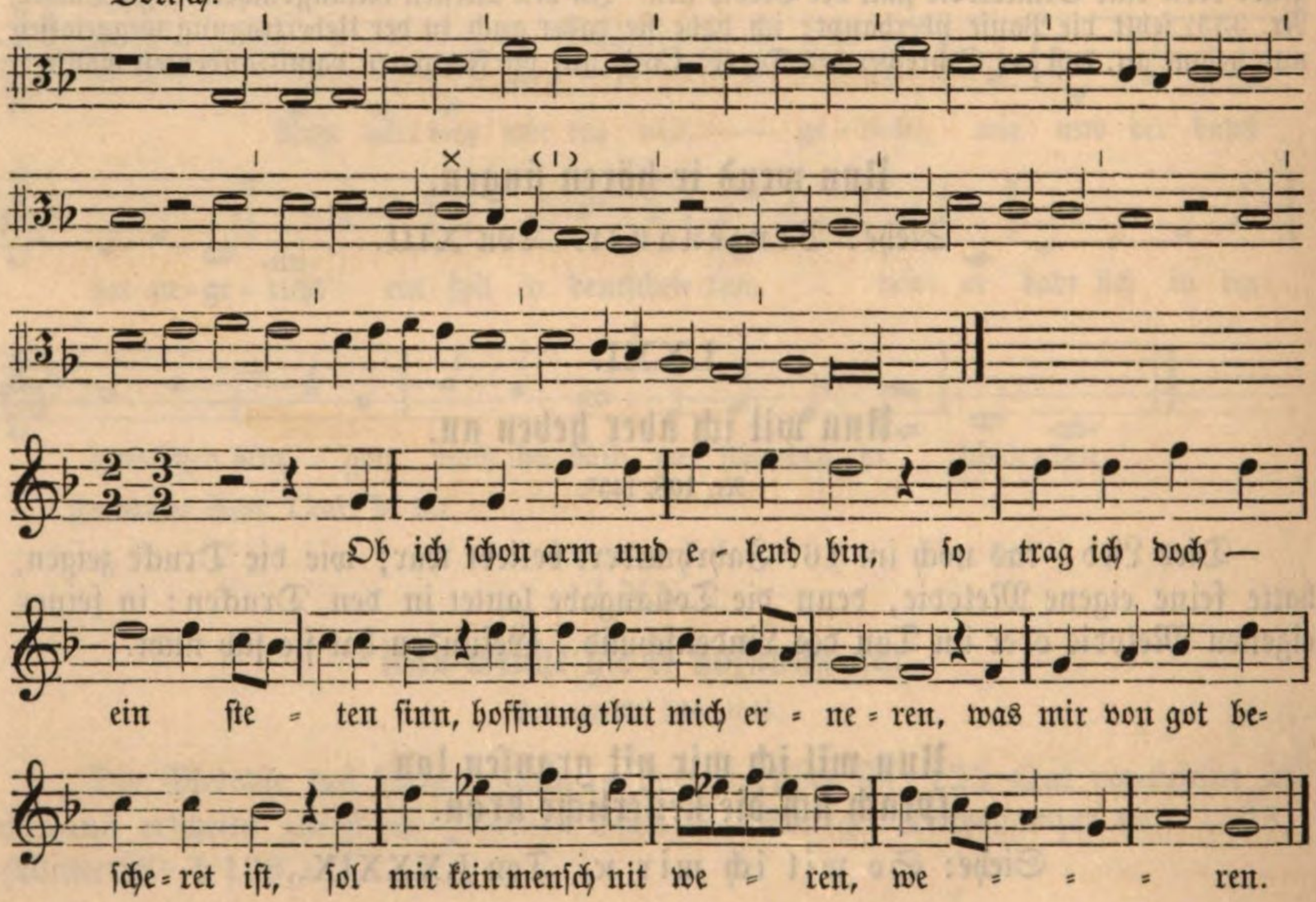
## LXXIV.

**Ob ich gleich arm und ellend bin
so trag ich doch ain steten sinn.**

Ton von Nr. 593.

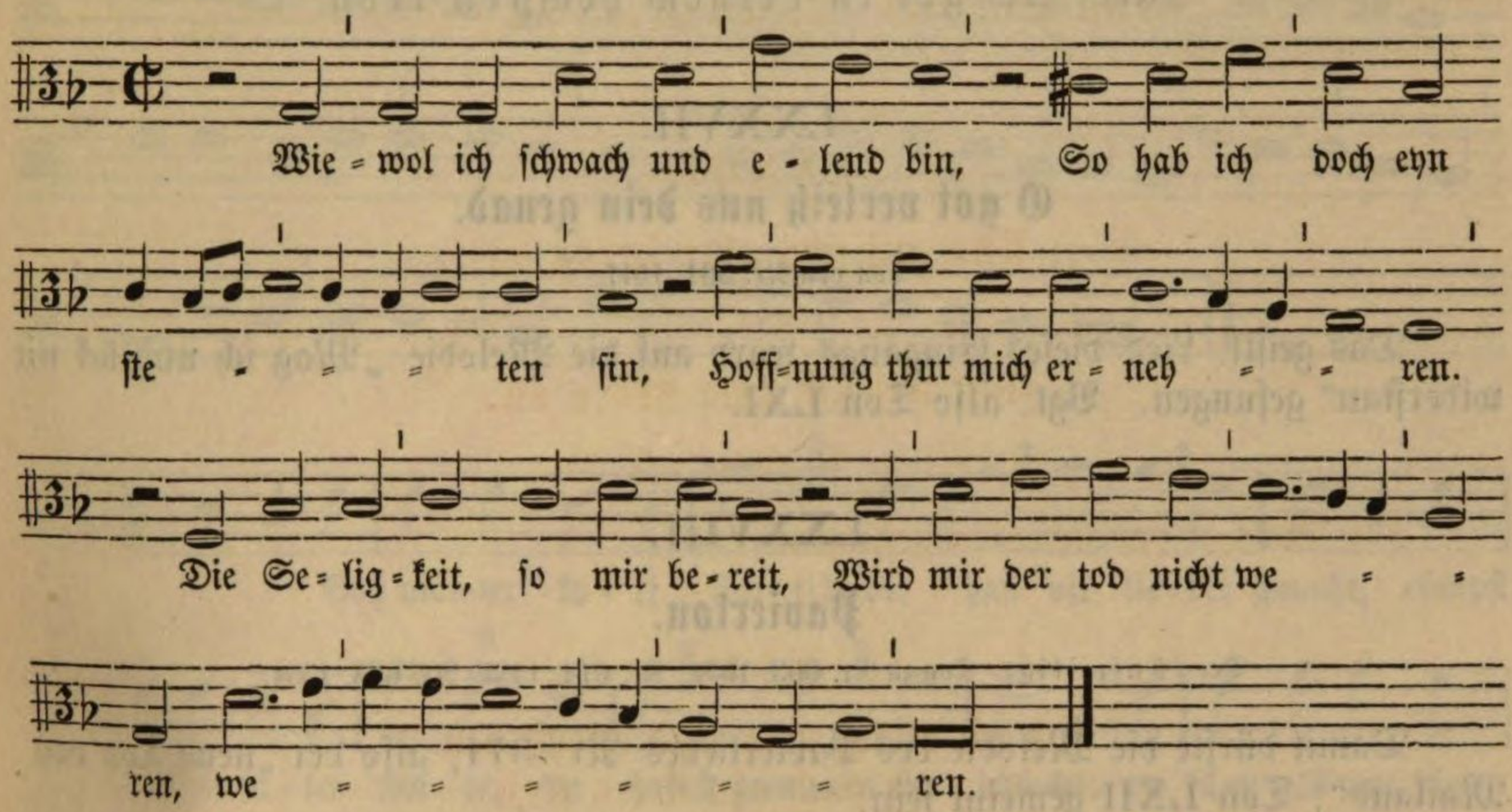
A. Dresdener Codex M 53.

Dorisch.



Dresd. Bibl. Cod. M 53; zum Text: „Bis mir gnedig o herre gott". An der mit × bezeichneten Stelle ist jedenfalls ein Schreibfehler: entweder ist, wie ich in der Uebertragung angenommen habe, das zweite c zu streichen, oder, worauf die Winnenberg'sche Fassung führen könnte, hinter dem zweiten c ist ein Melisma ausgefallen.

B. Winnenberg.




Winnenberg, Christliche Reuter Lieder Nr. 7.

## LXXV.

**Och wilt gi horen ein nüwes lied
und wat für Münster is geschiet.**

Ton von Nr. 493, 1543.

Ich vermuthe, daß diese Worte nur die niederdeutsche Uebersetzung (oder Grundform) der ersten Zeilen von Nr. 457 sind.

## LXXVI.

**O daß ich künd von herzen.**

Oder:

**Daß ich künd von herzen.**

Ton von Nr. 307 a, 1519.

Die Tonangabe fügt hinzu: es sei das Lied „von eines künigs tochter". Gemeint ist das in Wackernagels Bibliogr. Nr. 86 und in Wellers Repert. Nr. 73 aufgeführte Lied. Gesungen ward es aber im Ton „Es wonet lieb bei liebe". Vgl. also Ton XXXV.

## O du armer Judas.

Siehe: Ach du armer Judas.

## O got in deinem höchsten thron.

Siehe: Ach got in deinem höchsten tron.

## LXXVII.

## O got verleih uns dein genad.

Ton von Nr. 561, 1547.

Das geistl. Lied dieses Eingangs ward auf die Melodie „Mag ich unglück nit widerstan" gesungen. Vgl. also Ton LXI.

## LXXVIII.

## Pavierton.

Der fünfzeilige. Ton zu Nr. 603, 1552. Nr. 614, 1553. Nr. 623, 1554.

Damit dürfte die Melodie des Pavierliedes Nr. 371, also der „neue Ton von Mailand", Ton LXII gemeint sein.

## LXXIX.

## Pavierton.

Der sechszeilige. Ton von Nr. 452, 1534. Nr. 535, 1546.

Der Ton hat seinen Namen von dem Liede Nr. 369, 1525. Da aber dies Lied die Tonangabe hat: „Sie sind geschickt zum sturm", so ist dieser sechszeilige Pavierton nur ein anderer Name für jene Melodie, Ton LXXXVII.

## LXXX.

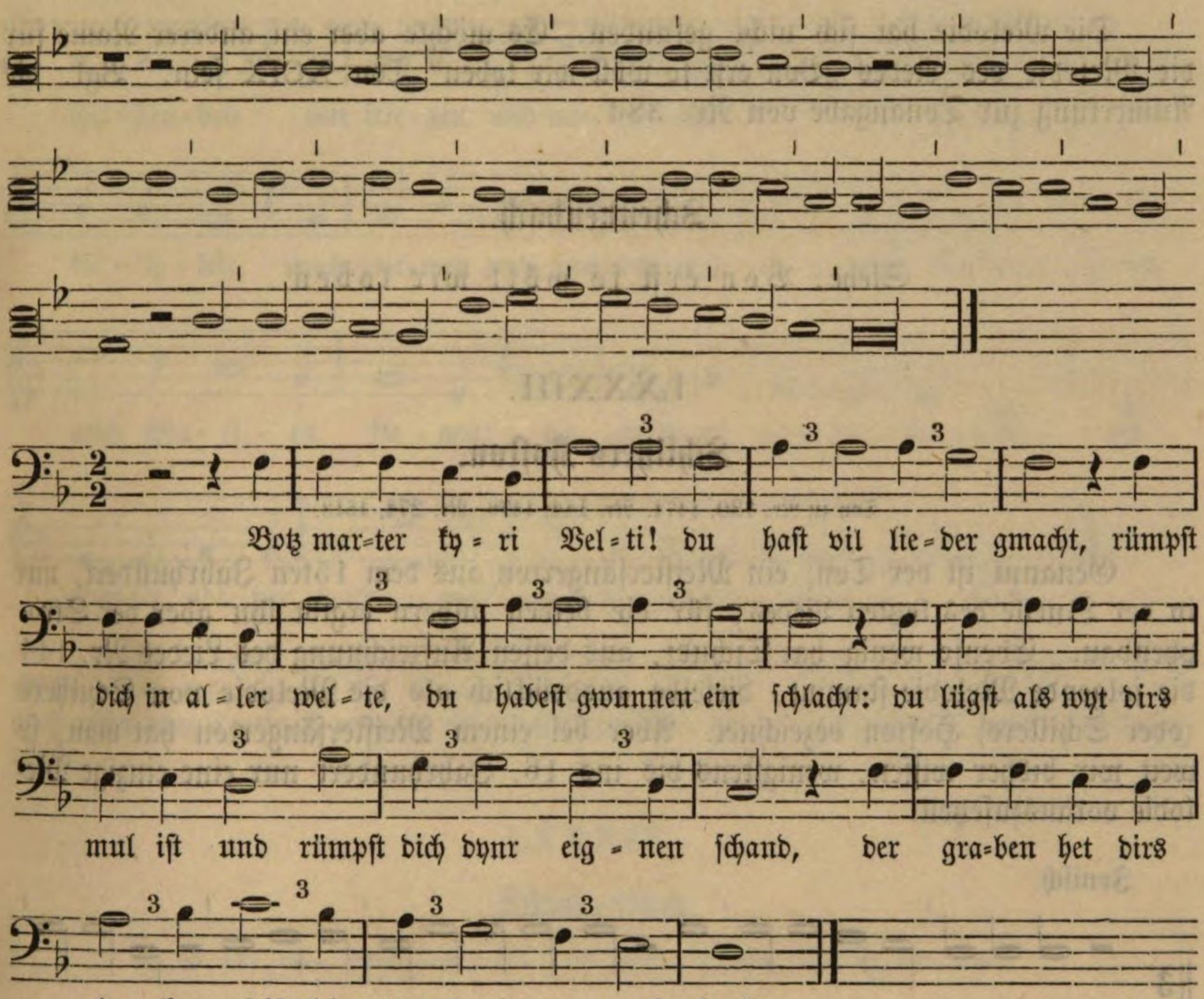
## Pavierton.

Der achtzeilige. Nr. 372, 1525. Ferner Ton von 411, 1529. Nr. 540, 1546.

Die Melodie, die nach der Tonangabe von Nr. 372 eine neue, zu diesem Liede gemachte, war, also dem Jahre 1525 angehört, hat sich unter diesem ihren Namen nicht gefunden.

Nicolaus Manuels Lied „Botz marter kyri Velti" Nr. 362 kann, wenn es mit dieser Tonangabe seine Richtigkeit hat, da es schon dem Jahre 1522 angehört, ursprünglich also noch nicht auf die erst 1525 gemachte Pavierweise gesungen sein. Aber nach den Drucken ward es später wirklich auf dieselbe gesungen. Ob nun die Notirung dieses Manuelschen Liedes, welche sich in den Tschudischen Sammlungen findet, die Melodie, auf welche es zuerst, oder unsere Pavierweise, auf welche es

später gesungen ward, enthält, läßt sich nicht bestimmt sagen. Da aber Tschudis Aufzeichnung jedenfalls in die Zeit fällt, wo nach Aussage der Drucke Manuels Lied schon zur Pavierweise gesungen zu werden pflegte, so spricht die Wahrscheinlichkeit für letztere. Ich stelle also diese Melodie mit dem Text des Liedes von Bicocca hierher *).




Tschudische handschriftl. Samml.; St. Galler Bibl. Cod. 1225 pag. 680.

## LXXXI.

### Des pfalzgrafen ton da er die drei fürsten fieng.

Ton von Nr. 227, 1502.

Gemeint ist mit dieser Tonangabe ohne Zweifel das Lied Nr. 117, 1462. Die Melodie hat sich nicht gefunden.

### Kenterton.

Siehe: Von erst so wölln wir loben.

---

*) Die in Grüneisens Nic. Manuel, wol aus dem Zürcher Exemplar von Tschudis Handschriften, abgedruckte Melodie leidet an mehrfachen Fehlern. Die oben mitgetheilte Melodie hatte Dr. Götzinger die Güte, mir aus dem St. Galler Exemplar abzuschreiben.

## LXXXII.

## Sanct Jörg du edler ritter.

Ton von Nr. 384, 1525.

Die Melodie hat sich nicht gefunden. Es möchte aber ein anderer Name für die Melodie des Liedes „Von erst so wöll wir loben" Ton XCIX sein. Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe von Nr. 384.

## Schenkenbach.

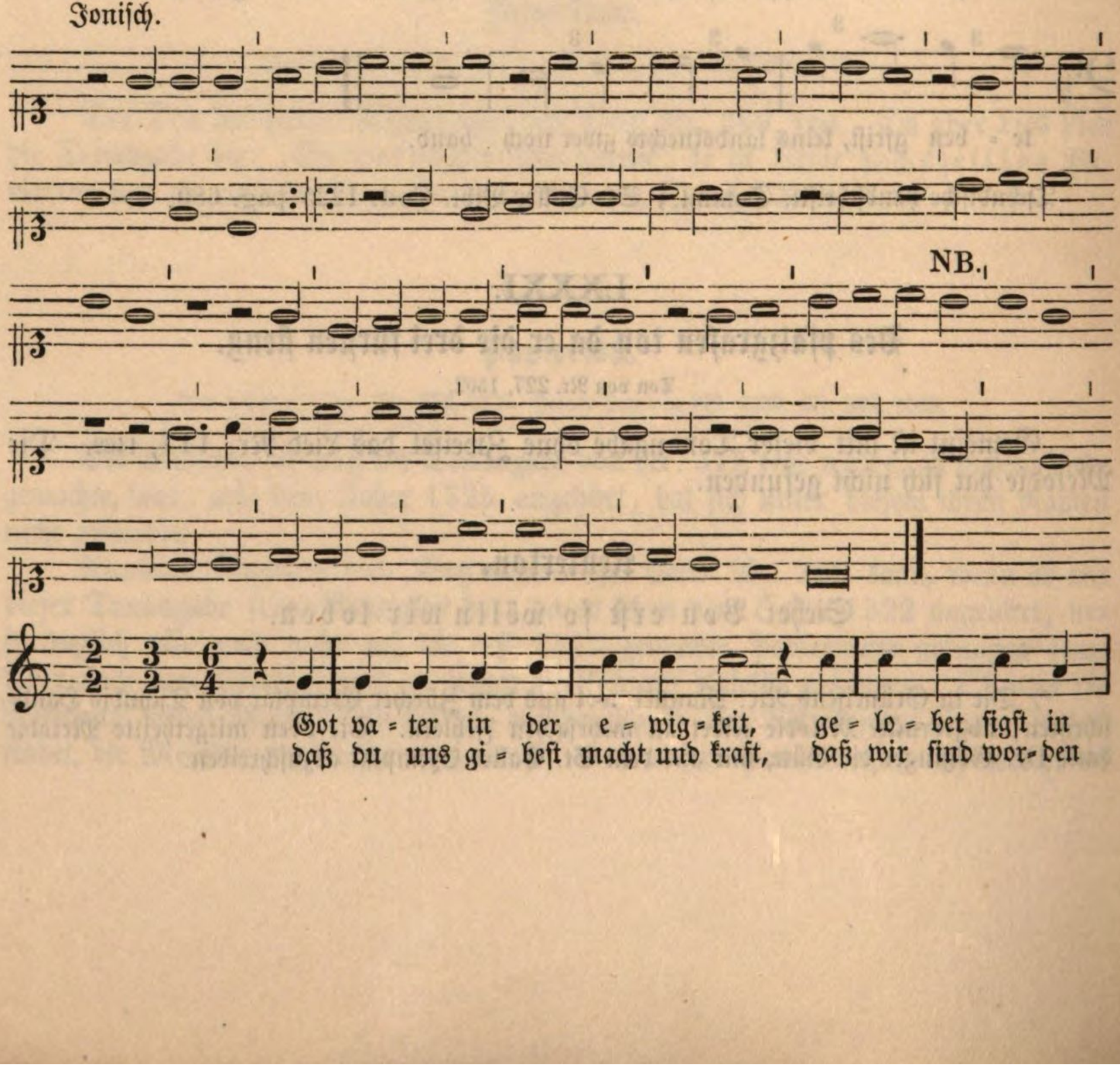
Siehe: Von erst so wöll wir loben.

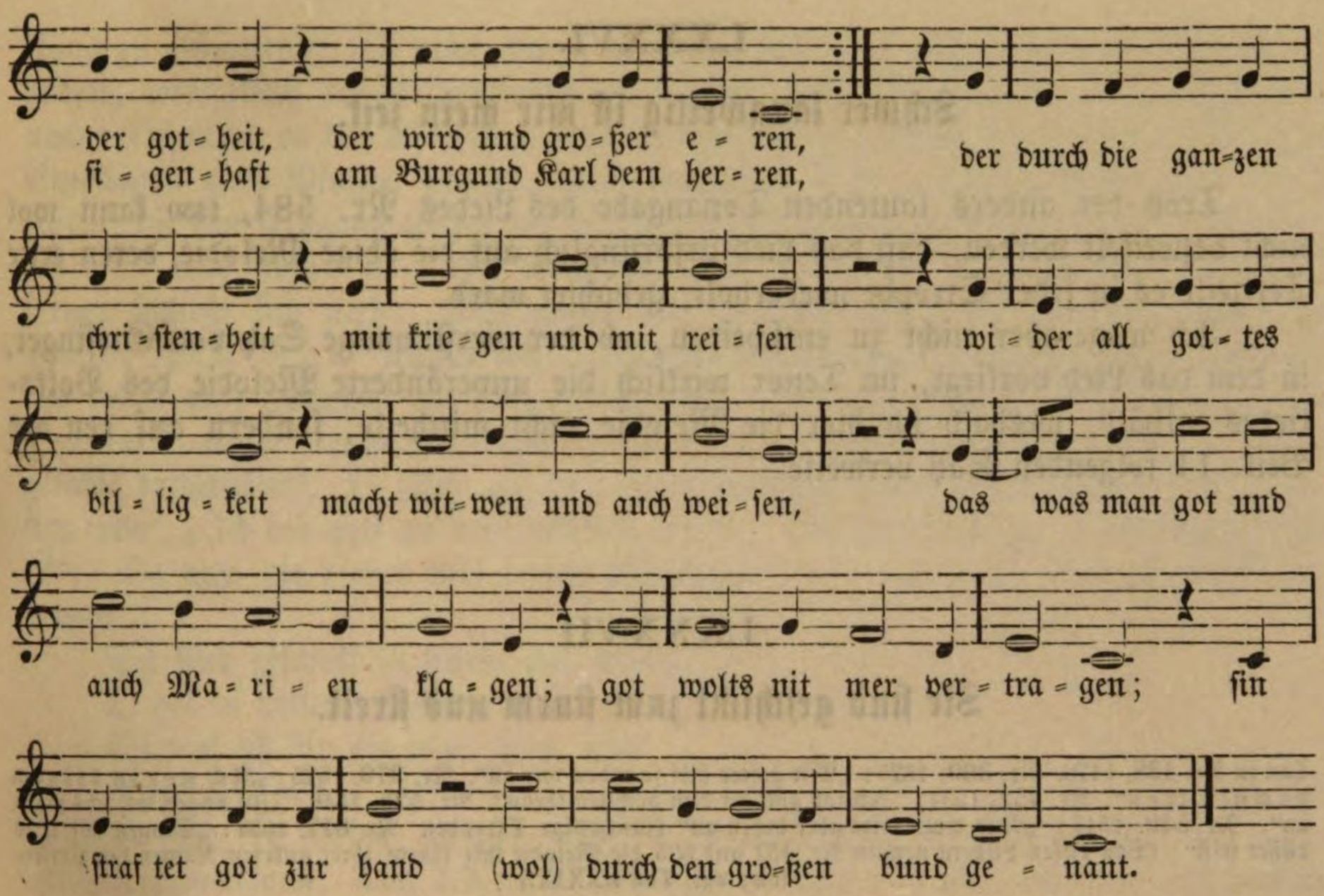
## LXXXIII.

## Schilhers Hofton.

Ton zu Nr. 130, 1474. Nr. 144, 1476. Nr. 274, 1513.

Genannt ist der Ton, ein Meistersängerton aus dem 15ten Jahrhundert, nur in der Quelle des letzten Liedes; für die beiden andern ergibt ihn aber der Strophenbau. Ebenso wenig hat Tschudi, aus dessen Aufzeichnung des Liedes Nr. 144 die folgende Melodie stammt, dieselbe ausdrücklich als die Melodie von Schilhers (oder Schillers) Hofton bezeichnet. Aber bei einem Meistersängerton hat man, so weit wir bisher wissen, wenigstens bis ins 16. Jahrhundert nur eine einzige Melodie vorauszusetzen.





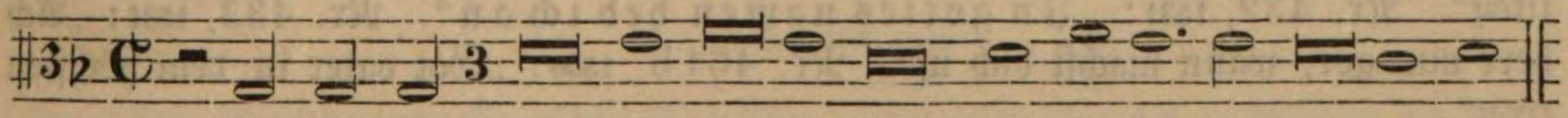

Tschudis handschr. Samml., St. Galler Bibl. Cod. 1219 pag. 81. Die Abschrift danke ich Herrn Dr. Götzinger in St. Gallen. Daß die mit NB. bezeichnete Note zu tilgen ist, beweist außer dem Tactmaß auch die Vergleichung mit der eben vorhergehenden gleichen Melodiephrase.

## LXXXIV.

## Schüttensam.

Nr. 127, 1474. Ferner Ton von Nr. 299. 1516. Nr. 346, 1520. Nr. 515, 1545.

Nur ein Bruchstück der Melodie findet sich in einem Quodlibet, denn ohne Zweifel sind die folgenden Töne zu den Worten von Nr. 127, 3 der Anfang der Melodie:




Forster II, 60 in einem Quodlibet.

## LXXXV.

## Schweizerton.

Ton von Nr. 269, 1512. Nr. 276, 1513. Nr. 526, 1546.

Vgl. „Es geht ein frischer sommer daher". Ton XXXI.

## LXXXVI.

### Schwer langweilig ist mir mein zeit.

Trotz der anders lautenden Tonangabe des Liedes Nr. 584, 1550 kann wol nicht bezweifelt werden, daß das Lied ursprünglich auf die obige Melodie, deren erste Textzeile es in jeder Strophe wiederholt, gedichtet ward.

Ich wage aber nicht zu entscheiden, ob der vierstimmige Satz von Grefinger, in dem das Lied vorliegt, im Tenor wirklich die unveränderte Melodie des Volksliedes enthält, weshalb ich hier die Melodie nicht mittheile, sondern auf den als Beil. 11 folgenden Satz verweise.

## LXXXVII.

### Sie sind geschickt zum sturm und streit.

Ton zu Nr. 138, 1476. Nr. 369, 1525: „Mit gottes hilf so heben wir an". Nr. 379, 1525: „Ach got in deinem höchsten tron". Nr. 452, 1534: „Ich lob gott yn dem höchsten thron". Nr. 535, 1546: „Zu singen wil ichs fahen an". Nr. 549, 1547: „Nun woln wirs aber heben an" (fünfzeilige Strophe). Nr. 617, 1553: „Singen wil ik to düsser frist". (Von diesen Liedern nennen Nr. 452 und 535 die Melodie mit einem ihrer anderen Namen den Pavierton; vgl. Ton LXXIX.)

Eine Aufzeichnung der Melodie unter diesen ihren Textworten hat sich bisher nicht gefunden. Nun legen aber die Anfänge der Lieder, welche auf noch drei andere Melodienamen gehen, und welche mit obigen Liedern dieselbe Strophenform haben, die Vermuthung nahe, daß ihre Melodien, nämlich „O got in deinem höchsten tron", „Wiewol ich bin ein alter gris" und „Bruder Claus", in der That identisch sind mit „Sie sind geschickt". Nämlich 1) die Eingangszeile des Tons „O got (Ach got) in deinem höchsten tron", Ton II, findet sich wörtlich in dem obigen Lied Nr. 379 wieder. Als Ton muß er, abgesehen von Nr. 415, 1529: „Nun hört ir Christen alle gar", angenommen werden zu Nr. 480, 1542: „Ach god in siner majestat".

2) Auf die Melodie „Wiewol ich bin ein alter gris", Ton CX, sind folgende Lieder gesungen: Nr. 139, 1476: „In welschem land hebt sich ein struß". Nr. 142, 1476. Nr. 210, 1499 (Der „alt gris" selbst). Nr. 430, 1531: „O hochgelobte dryfaltikeit". Nr. 432, 1531: „In gottes namen heb ich an". Nr. 433, 1531: „Ach herr min got, wann machst dich uf". Nr. 461 b, 1536: „Got vater in dem höchsten tron".

3) „Bruder Claus" selbst beginnt: „In gottes namen heb ich an". Als Ton wird er angegeben zum Liede Nr. 445, 1533: „Im namen der drifaltigkeit".

Nun ist es bekannt, daß die Dichter es damals liebten, wenn sie die Melodie eines Liedes zu einem neuen benutzten, auch seine Eingangszeile entweder ganz beizubehalten oder dem Hörer durch einen Anklang daran in die Erinnerung zu rufen, um auf diesem Wege ihr neues Lied um so fester an die bekannte Melodie zu knüpfen. Allerdings ergibt sich daraus nun zwar keineswegs ein untrügliches Mittel zum Erkennen einer Melodie, denn es kommen auch Lieder mit ganz ähnlichen Eingängen vor, für die sich dennoch theils aus ihrem verschiedenen Strophenbau, theils aus anderen Umständen beweisen läßt, daß sie zu verschiedenen Melodien gesungen wurden. In dem vorliegenden Fall aber ist der durch so viele Eingänge gehende Ein-

klang zu auffallend, um nicht, da ja alle diese Lieder wirklich dieselbe Strophenform haben, wenigstens die Vermuthung zu erregen, daß ihre Melodie nur dem Namen nach verschieden, in der That aber ein und dieselbe sei. Es klingen nämlich aus jenen Eingängen zwei Motive hervor, beide enthalten in der, wie ich glaube, ältesten Form, die den Eingang zweier der obigen Lieder bildet, „In gottes namen heb ich an“ und auch: in „In welschem land hebt sich ein struß“. An beide ferner schließt sich noch: „Mit gottes hilf so heben wir an“. Nur an das eine Motiv: „heb ich an“ lehnen sich: „Nun woln wirs aber heben an“, „Zu singen wil ichs fahen an“, „Singen wil ik to düsser frist“. An das andere Motiv aber: „In gottes namen“ lehnt sich folgende Reihe: „Im namen der drifaltigkeit“, „O hochgelobte drifaltikeit“, „O (Ach) got in deinem höchsten tron“, „Got vater in dem höchsten tron“, „Ich lob gott yn dem höchsten thron“, „Ach herr min got, wann machst dich uf“. Da nun die Lieder mit diesen Eingängen, wie man sieht, über die vier Melodien

Sie sind geschickt zu sturm und streit,
O got in deinem höchsten tron
Wiewol ich bin ein alter gris, und
Bruder Claus

vertheilt sind, so schließe ich also, daß die Melodie dieser vier Lieder und des sechszeiligen Paviertons, Ton LXXIX, ein und dieselbe ist, und daß sie ursprünglich einem schon vor 1476 gesungenen Liede mit der Eingangszeile „In gottes namen heb ich an“ angehörte.

Bestätigt oder widerlegt würde dies natürlich sofort sein, wenn die Melodien sich vorfänden. Aber nur zu „O got in deinem höchsten tron“ sind mir Aufzeichnungen begegnet; s. Ton II. Die eine davon aber, und dadurch ist wirklich ein Theil der obigen Vermuthung bestätigt, ist dem Liede Nr. 452 als seine „eigene Melodie“ beigeschrieben, welches, wie bemerkt, die Eingangszeile „Ich lob gott yn dem höchsten thron“, also eine Variation von „O got in deinem höchsten tron“, dazu aber die Tonangabe „Sie sind geschickt“ hat.

## LXXXVIII.

### So man lang macht.

Ton von Nr. 470, 1540.

Der fünfstimmige Senflsche Satz über dieses Lied, der sich in Beilage 13 findet, scheint die Melodie nicht in reiner Gestalt zu enthalten.

## LXXXIX.

### So wil ich mir nit grausen lon sprach sich die keiserliche kron.

Ton von Nr. 613, 1552.

Mit dieser Tonangabe scheint das Ingolstädter Lied Nr. 535 gemeint, welches den gleichen Strophenbau hat und obige Zeilen in seiner dritten Strophe enthält. Danach wäre also die Melodie des sechszeiligen Pavierliedes Ton LXXIX gemeint.

## XC.

**So wet ich gerne ſingen**
**ſo hat mein lied kein ton.**

Ton von Nr. 378, 1525.

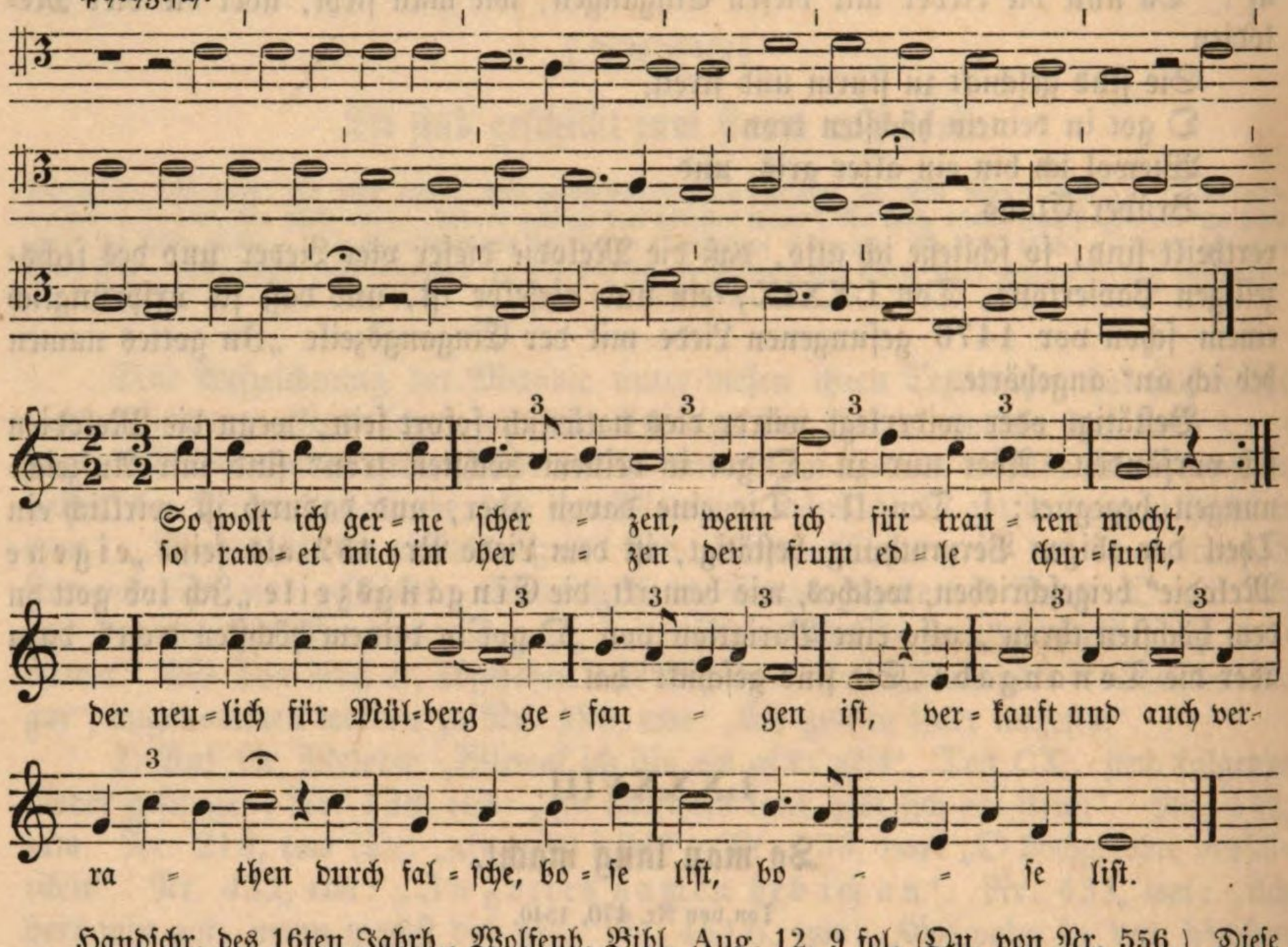
Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

## XCI.

**So wolt ich gerne ſingen**
**wenn ich vor trauren mocht.**

Ton von Nr. 553, 1547 und, wie Strophenbau und Eingangszeilen zeigen, von Nr. 556, 1547.

Phrygiſch.



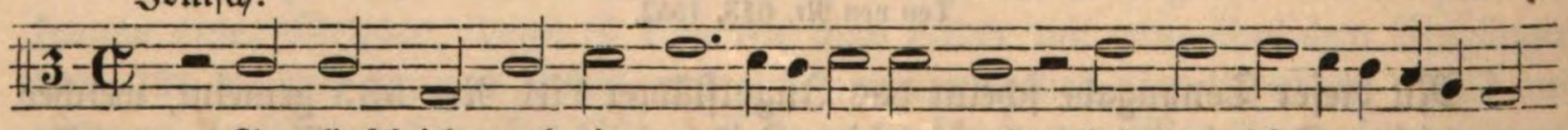

Handſchr. des 16ten Jahrh., Wolfenb. Bibl. Aug. 12. 9 fol. (Ou. von Nr. 556.) Dieſe Aufzeichnung hat einige Bedenken, weshalb die Uebertragung unſicher bleibt. Ich habe in derſelben den vorletzten Ton in F geändert.

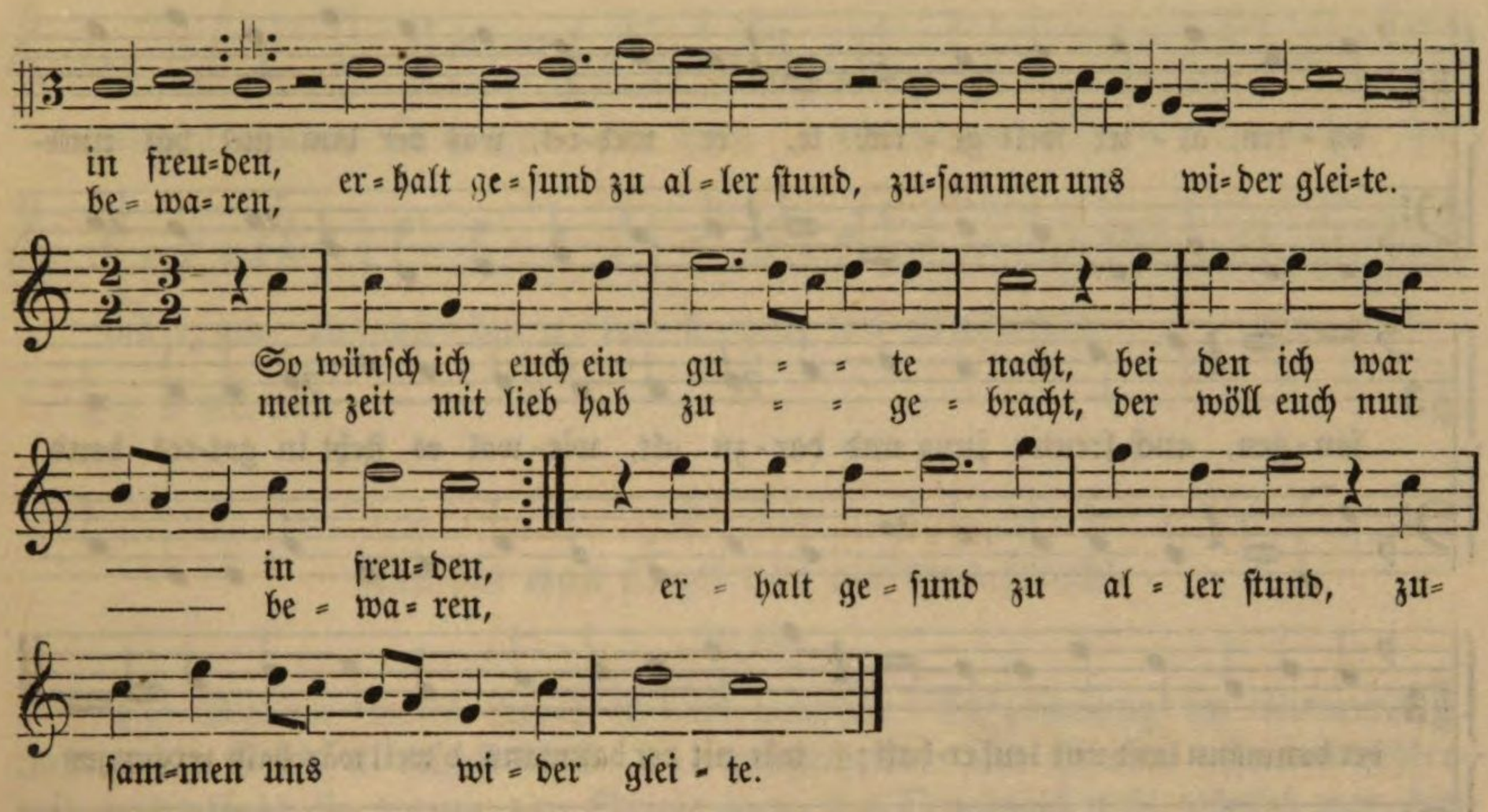
## XCII.

**So wünſch ich ir ein gute nacht.**

Ton von Nr. 584, 1550.

Joniſch.





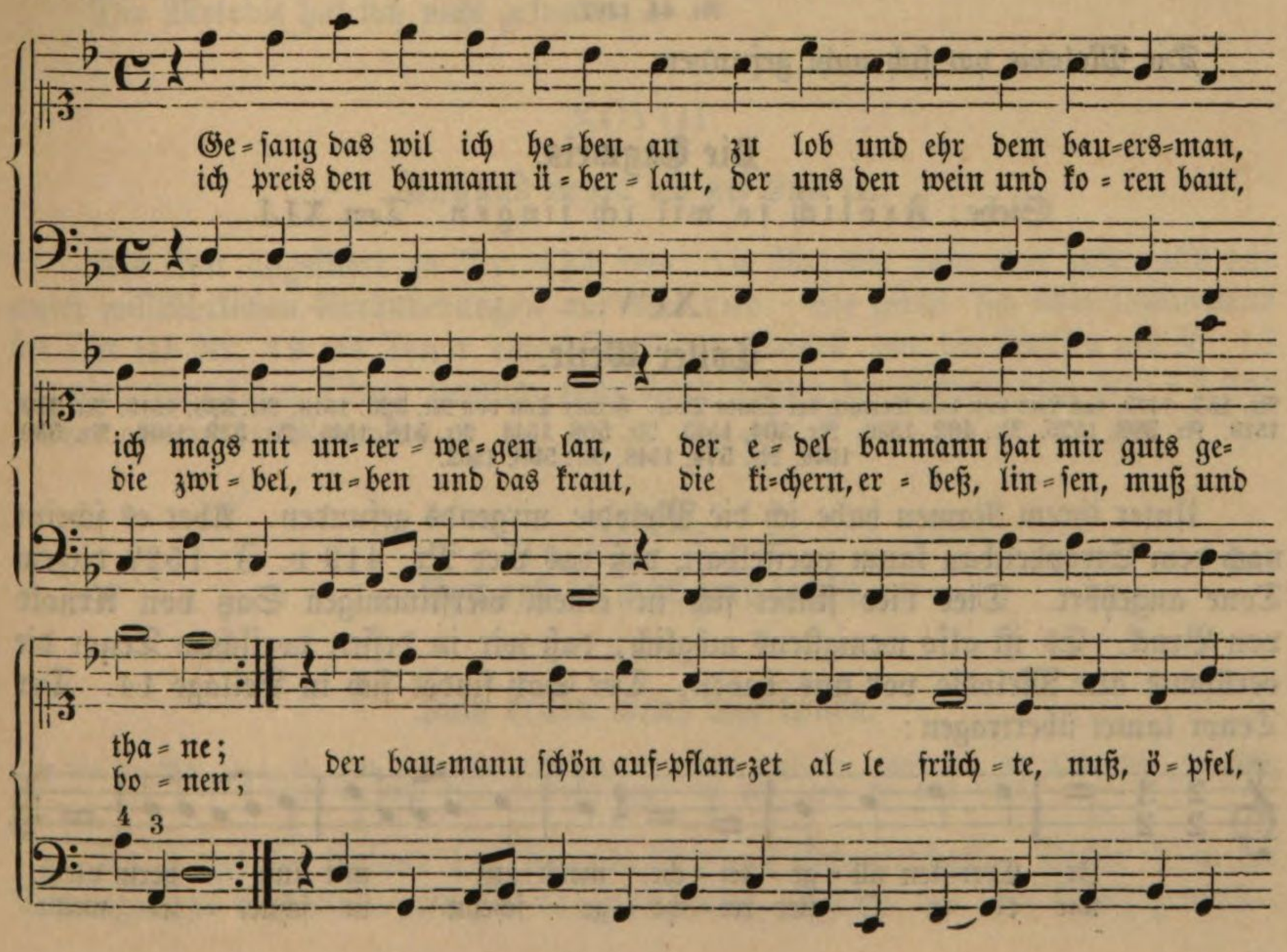

Winnenberg, Nr. 18.

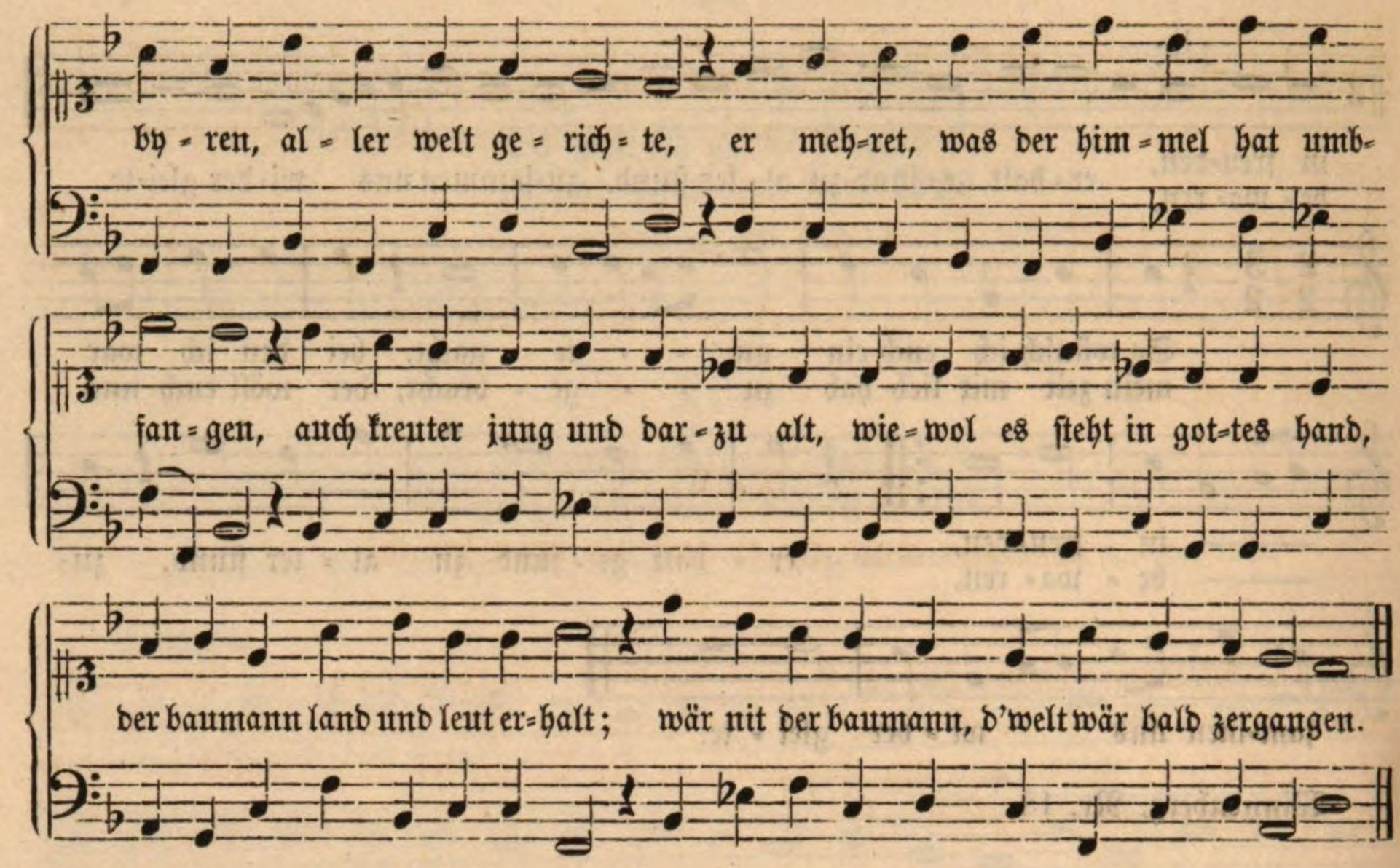
## XCIII.

### Speten ton.

Ton von Nr. 251, 1506. Nr. 402, 1526. Nr. 460, 1535.

Die Melodie dieses Meistersängertones scheint sich, nach dem Strophenbau zu schließen, in folgender äolischer Melodie bei Werlin zu finden:






Werlin, Bd. V S. 3803 aus: „Beſſte Schildwacht der h. katholiſchen Kirchen, O ſelige Muetter, .... mit vilen anderen Liederen zuſamen gebunden 8. 1635." Dieſer Band enthält nach Werlins Angabe 58 Lieder, darunter das obige auf S. 38, vermuthlich alſo in e. flieg. Blatt.

## XCIV.

## Stortebeker und Godeke Michel.

Nr. 44, 1402.

Die Melodie hat ſich nicht gefunden.

## Die Tagweis.

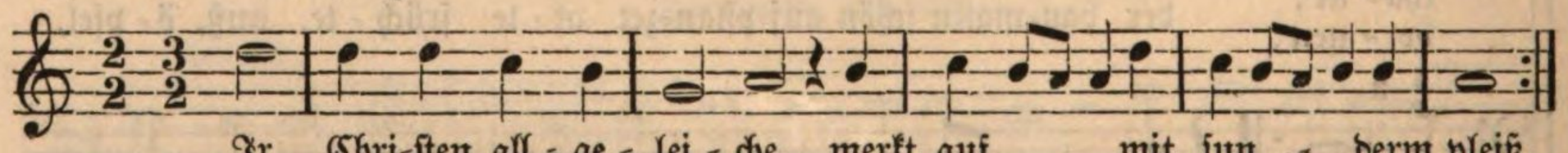
Siehe: Frölich ſo wil ich ſingen. Ton XLI.

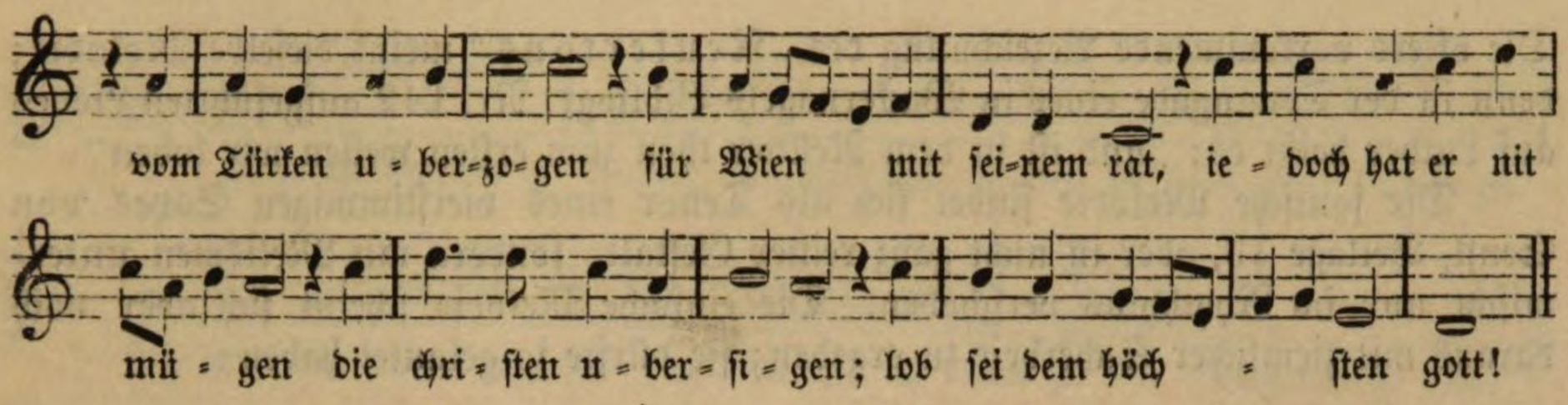
## XCV.

## Toller Weiſe.

Nr. 157, 1479, das Lied von dem Verrath der Stadt Dole. Ferner Ton von Nr. 320, 1519. Nr. 338, 1519. Nr. 339, 1519. Nr. 393, 1525. Nr. 462, 1536. Nr. 504, 1543. Nr. 508, 1544. Nr. 518, 1545. Nr. 529, 1546. Nr. 530, 1546. Nr. 574, 1548. Nr. 598, 1552.

Unter ihrem Namen habe ich die Melodie nirgends gefunden. Aber es ſcheint nach dem Strophenbau kaum zweifelhaft, daß das Lied Nr. 419 v. J. 1529 dieſem Tone angehört. Dies Lied findet ſich in einem vierſtimmigen Satz von Arnold von Bruck. Es iſt alſo wenigſtens möglich, daß wir in deſſen doriſchem Tenor die berühmte alte Melodie vor uns haben. Der Satz findet ſich in Beilage 14. Der Tenor lautet übertragen:






Ott I Nr. 20.

## XCVI.

### Und als man singet und als man spricht.

Nr. 42.

Die Melodie dieses Liedes ist aus handschr. Aufzeichnung im Niederrhein. Jahrb. für Gesch. u. Kunst II S. 341 mitgetheilt. Sie ist aber offenbar fehlerhaft, weshalb ich sie, da mir eine Vergleichung des Originals nicht möglich war, hier nicht habe wiederholen wollen.

## XCVII.

### Und der babst der ist ein heiliger man, wer das redt, der leugt in an.

Ton von Nr. 481, 1542.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

## XCVIII.

### Ungnad beger ich nit von ir.

Als Ton angeführt zu Nr. 423, 1530; die Melodie paßt aber jedenfalls nur unter willkührlichen Veränderungen auf dies Lied. Sie findet sich übereinstimmend bei Ott III Nr. 19 als Tenor eines Senflschen Satzes und bei Werlin als Nr. 18 der vierzehnzeiligen Töne; ziemlich abweichend davon bei Winnenberg Nr. 12 und wieder anders bei Rumpius.

## XCIX.

### Von erst so wöll wir loben.

Oder:

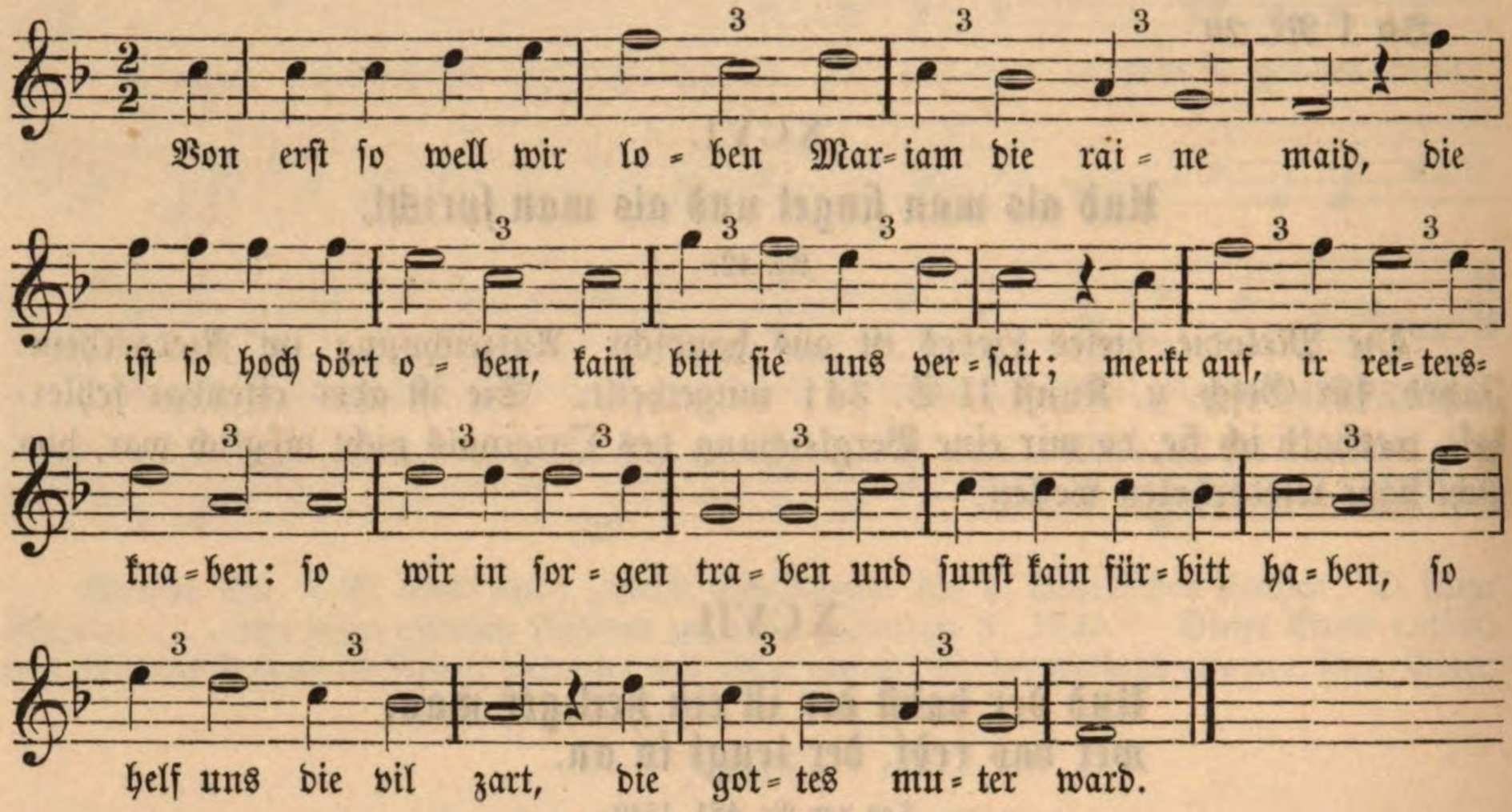
### Zum ersten wend wir loben.

Ton von Nr. 288, 1514. Nr. 294, 1515. Nr. 297, 1516. Nr. 309, 1519. Nr. 340, 1519. Nr. 350, 1521. Nr. 363, 1522. Nr. 375, 1525. Nr. 382. 1525. Nr. 468, 1539. Nr. 594, 1552.

Es ist das bei Uhland 141 stehende Lied des Schenkenbach. Dieser ist in der Tonangabe zu Nr. 294: „In des ritters weis", offenbar mit dem Ritter gemeint.

Die öfters vorkommende Bezeichnung des „Reutertons“ meint dieselbe Melodie; denn in der Tonangabe eines in Wackernagels Bibliogr. Nr. 142 aufgeführten Liedes auf Luther heißt es: „und ist in dem Reütter thon zum ersten wellen wir loben“.

Die jonische Melodie findet sich als Tenor eines vierstimmigen Satzes von Senfl, Beilage 15, aber in nicht ganz reiner Gestalt, sondern mit Melismen untermischt und im Rhythmus verschoben. Die einfache Melodie scheint sich aber doch daraus mit ziemlicher Sicherheit zu ergeben; sie dürfte so gelautet haben:




## C.

## Von gottes gnad ward in den tod.

Nr. 507, 1544.

Ein vierstimmiger Satz dieses Liedes von Forster findet sich in Beilage 16. Keine der vier Stimmen kann aber, so wie sie hier vorliegt, für eine unveränderte Volksweise gelten; vielleicht ist der Tenor nur für diesen Satz erfunden.

## CI.

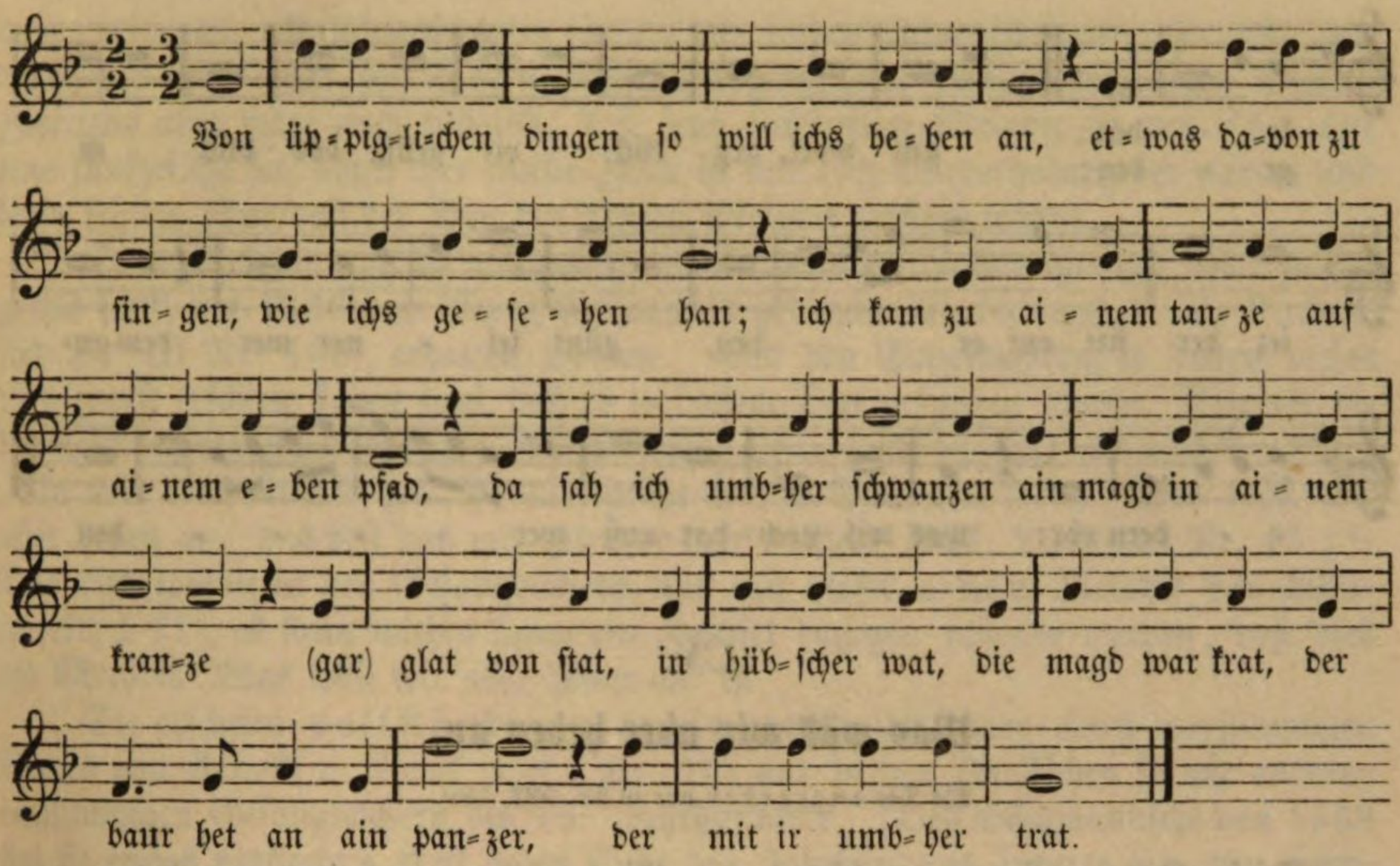
## Von üppiglichen dingen.

Ton von Nr. 380, 1525, wie die Eingangszeilen dieses Liedes zeigen.

Es ist das bei Uhland Nr. 249 mitgetheilte Lied.

Die Melodie findet sich als Tenor eines vierstimmigen Satzes von Matthias Greitter, Beilage 17, und übereinstimmend damit bei Werlin, Nr. 5 der vierzehnzeiligen Töne. Werlin gibt daselbst noch eine zweite Form, in der die Melodie aus dem Dorischen ins Jonische, ohne sonstige wesentliche Aenderungen, übertragen ist.

Die dorische Melodie lautet übertragen (wobei ich aus dem Greitterschen Tenor die, nur dem Satz dienende, Wiederholung der Worte „an einem abend spat“ weglasse, wie sie auch bei Werlin fehlt):




## CII.

## Wach auf in gottes namen.

Ton von Nr. 558, 1547.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

## CIII.

## Wacht auf ir Teutſchen alle.

Ton von Nr. 616, 1553.

Vgl. die Anmerkung zur Tonangabe dieſes Liedes.

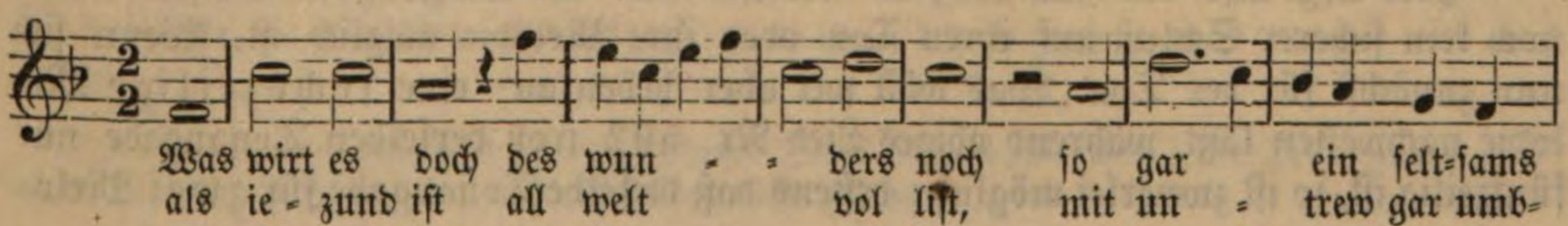
## CIV.

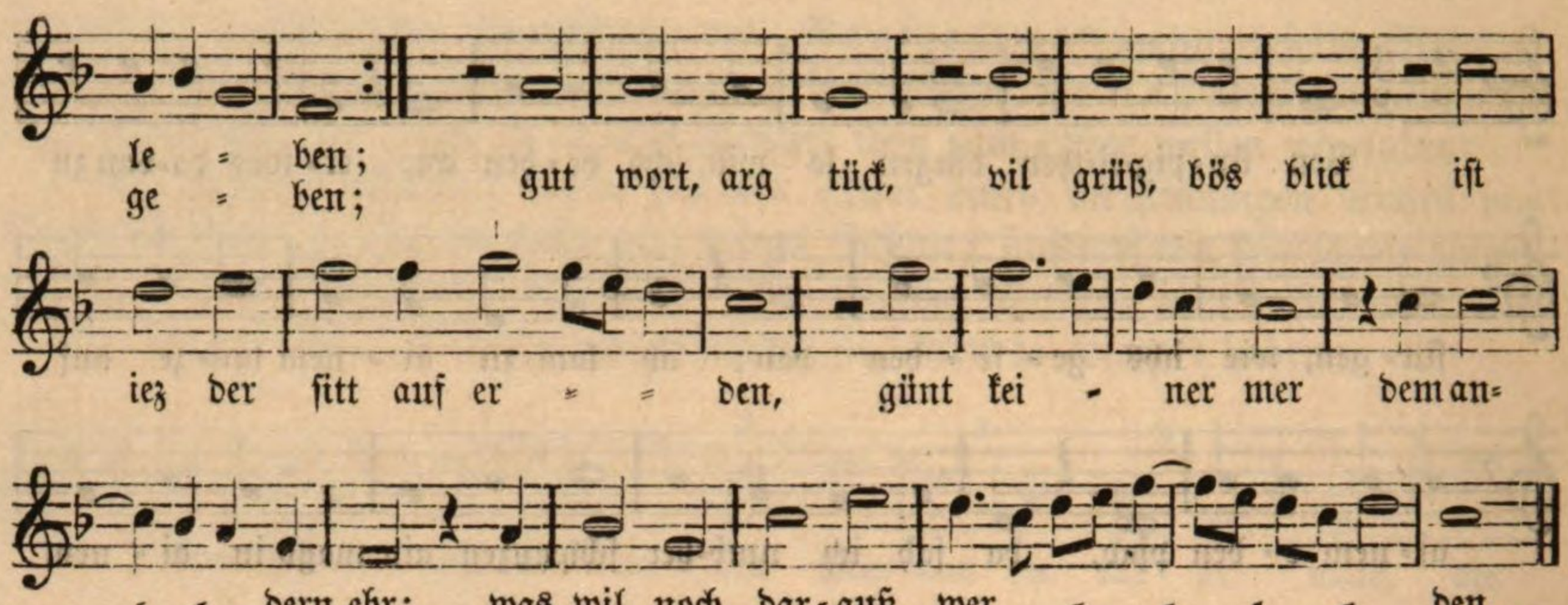
## Was wirt es doch des wunders noch.

Ton von Nr. 423, 1530. Nr. 597, 1552.

Die Melodie findet ſich in übereinſtimmender Geſtalt als Tenor mehrerer zwei=, vier=, ſieben= und achtſtimmiger Sätze, deren einer von Senfl in Beilage 18 mitgetheilt wird.

Die hypojoniſche Melodie, daraus übertragen, lautet:






## CV.

## Was wöll wir aber heben an.

Als Ton angegeben nur zu Nr. 592, 1551.

Dieser Liedanfang, wechselnd mit „Was wöllen wir singen und heben an", kommt bei Strophen verschiedenen Baues und auch nachweislich verschiedener Melodien vor. Nämlich:

1. vierzeilig in Nr. 66, 1430: „Was wöllen wir aber heben an? von einem frischen jungen edelman".

2. fünfzeilig mit zweimal gehobener vorletzter Zeile in Nr. 49, 1414: „Was wöllen wir aber heben an? das beste das wir gelernet han".

3. fünfzeilig, in Nr. 162, 1485: „Was wöllen wir aber heben an? von herzog Christoph wolgetan". Nr. 178 B Lindenschmid, also im Lindenschmidton: „Was wöllen wir singen und heben an? das best das wir gelernet han". Nr. 348, 1521, im Weißbeckenton: „Was wöl wir aber heben an? das best das wir gelernet han". Nr. 464, 1536, im Ton: Es geht ein frischer sommer daher: „Was wöllen wir aber heben an? wöllen singen von einem edelman". Nr. 511, 1545 in seiner eigenen Melodie (nach Angabe des Berliner „Lieder Büchlin" von 1582) „Was wöllen wir singen und heben an? von einem frenkischen edelman". Nr. 578, 1548 wieder im Lindenschmidton: „Was wöllen wir aber heben an? wol von des kaisers obersten hauptmann". Und obige Nr. 592, 1551 im Ton „Was wöll wir aber heben an": „Was wöll wir aber heben an, das best das wir gelernet han".

4. sechszeilig in Nr. 265, 1512: „Was wöll wir aber heben an? wir singen von einem edelman". Nr. 289, 1514: „Wat wille wy aver häven an? van einem fürsten lavesam".

5. achtzeilig in Nr. 372, 1525: „Was wöll wir aber heben an? ein newes lied zu singen wol von dem könig auß Frankenreich".

Hier liegt also ein Fall vor, in welchem aus den Eingangsworten der Lieder noch kein sicherer Schluß auf ihren Ton oder ihre Melodie möglich ist. Wenn sich nun zunächst für den Ton „Was wöll wir aber heben an" eine sechszeilige Melodie nachweisen läßt, während obiges Lied Nr. 592 trotz derselben Tonangabe nur fünfzeilig ist, so ist zweierlei möglich: erstens daß dieselbe Tonangabe für zwei Melo=

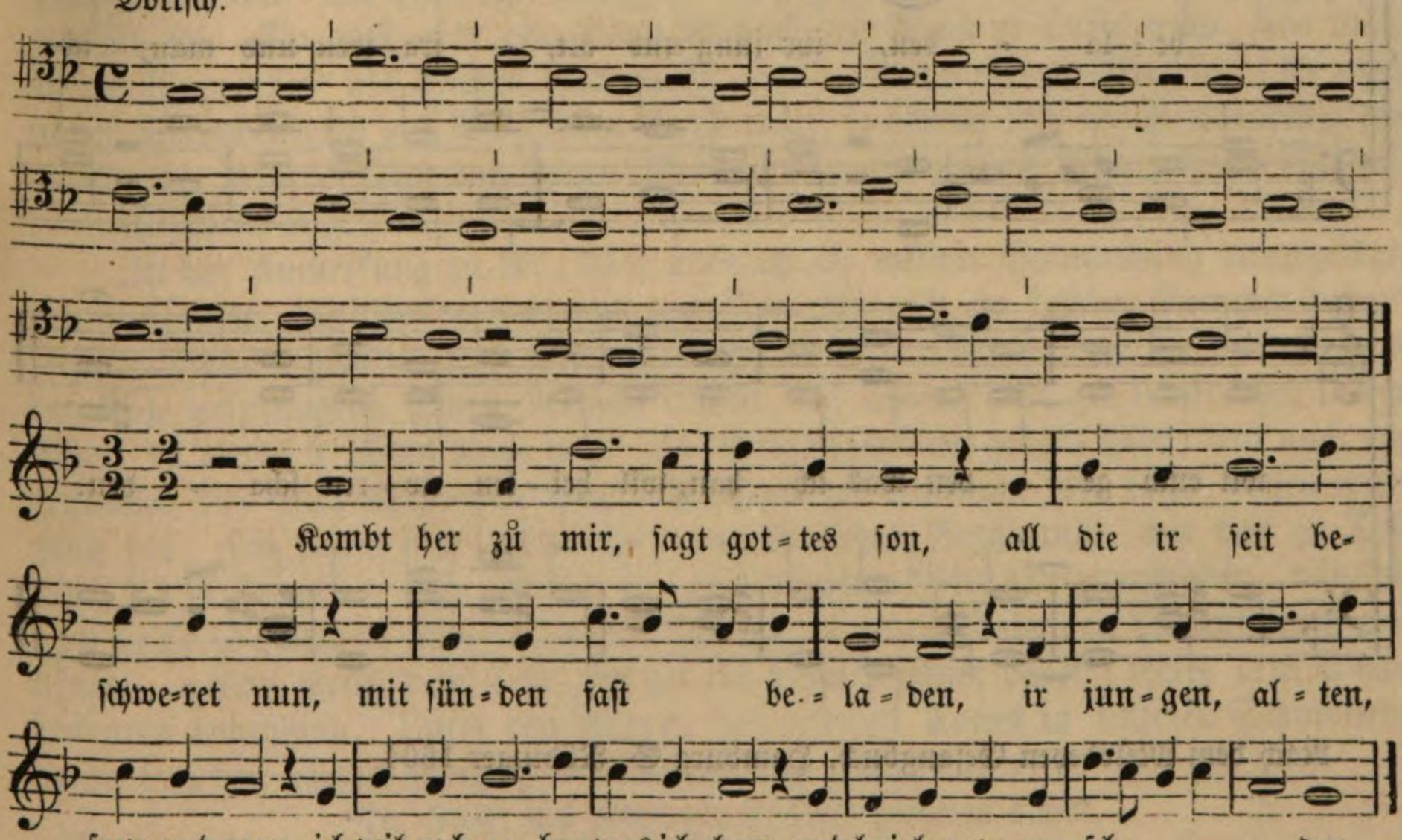
dien vorkommt, nämlich zechszeilig für die hier folgende und fünfzeilig für den Lindenschmid oder eines der andern eben so beginnenden Lieder fünfzeiligen Baues. Zweitens aber wäre auch möglich, daß jene sechszeilige Melodie in der That nur eine fünfzeilige sei, denn ihre fünfte Zeile ist nur eine Wiederholung der vierten und kann fehlen, ohne daß der Bau der ganzen Melodie zerstört würde.

Diese Melodie nun ist uns durch das Kirchenlied „Kombt her zů mir, spricht gottes son", um 1530 von Georg Grüenwald gedichtet (Wackernagel, d. D. Kirchenlied Th. III Nr. 166), erhalten worden. Von den Einzeldrucken, in denen dieses Lied zuerst erschien, sagen zwei, daß es in diesem Ton gesungen werde. Nämlich die Kunigund-Hergotsche Ausgabe (Wackernagel l. c.) und 4 Bl. 4° o. O. u. J.: „Ein new Lied, Kumbt her | zů mir spricht Gottes Sun, Im thon. | Was wöll wir aber heben an, | das best das mir gelernet han". (Berl. Bibl. Yd. 7829 Nr. 45.) *) Das Lied kommt in den Gesangbüchern nur mit dieser einen Melodie vor (Winterfeld, I 71), es kann mithin kaum ein Zweifel dagegen erhoben werden, daß dies die Melodie „Was wöll wir aber heben an" ist.

Sie erscheint vollständig gleichlautend im Tenor eines vierstimmigen Satzes von Arnold v. Bruck (Ott I Nr. 15) und in den Babstschen so wie anderen einstimmigen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts. (Das Schumannsche von 1539 hat sie etwas verflacht.) Erst gegen Ende des Jahrhunderts änderte man den eigenthümlichen Rhythmus des Schlusses, wie auch der unten folgende vierstimmige Satz von 1604 zeigt.

Die Melodie erscheint aber auch in etwas veränderter Gestalt als der Ton: „Het voer ein knaepken over Ryn" zu Psalm 45 in den Souterliedekens.

Dorisch.

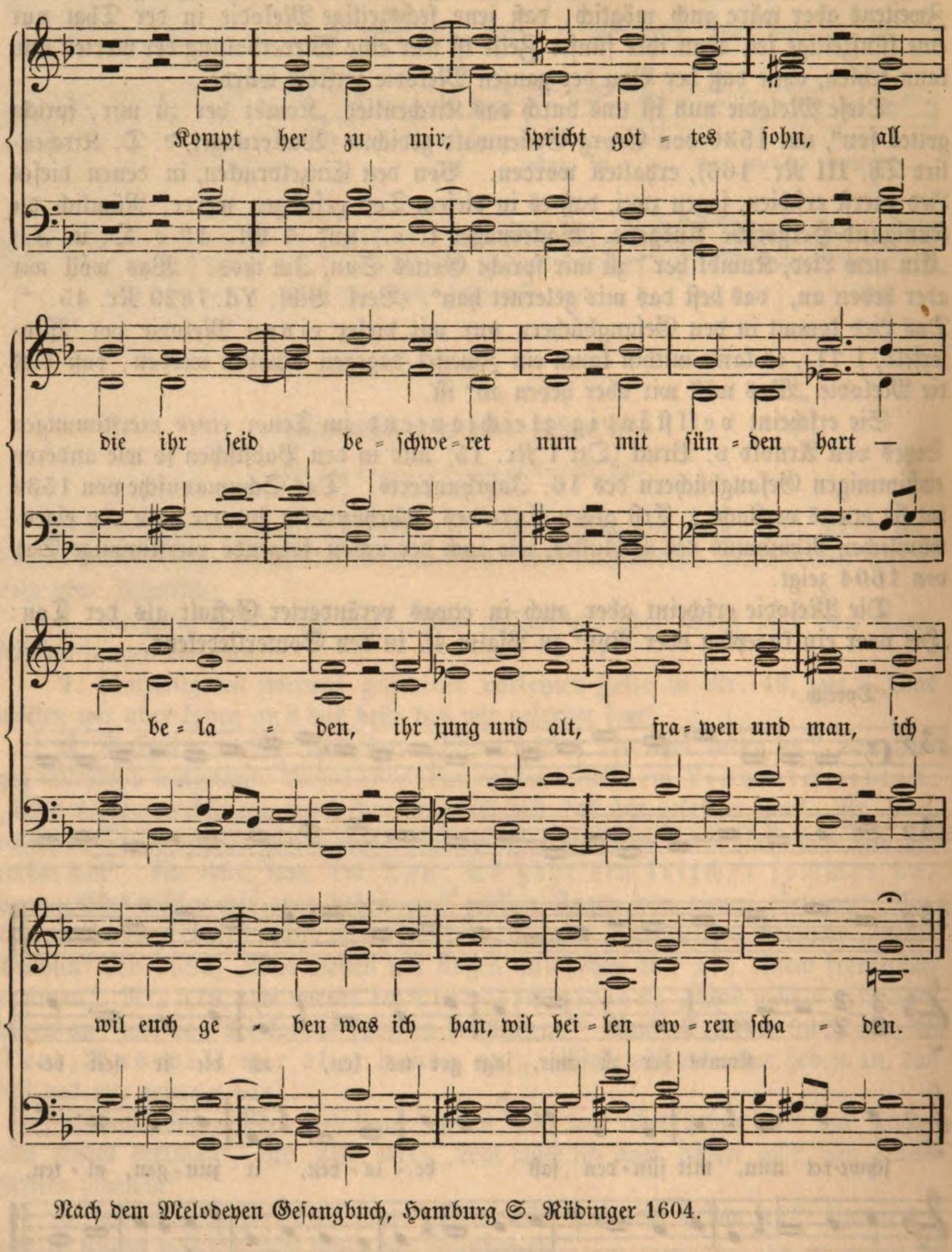



Ott I Nr. 15, Babstsches Gesangbuch seit 1545 u. s. w.; s. oben.

---

*) Den bei Wackernagel l. c. angeführten Druck v. J. 1530, der keine Tonangabe, aber dafür die Noten selbst enthält, habe ich leider nicht gesehen.

B. Satz von Hieronymus Ptätorius.




Nach dem Melodeyen Gesangbuch, Hamburg S. Rüdinger 1604.

**Was wöllen wir singen und heben an.**

Siehe: Was wöll wir aber heben an.

## CVI.

## Was wöllen wir singen und heben an.

Nr. 511, 1545.

Nach der Angabe im „Lieder-Büchlin, Zwey Hundert, ausserlesene Newe Lieder, allen Jungen Gesellen vnd züchtigen Jungfrawen, zum newen Jar getruckt mit jhren Melodeyen, sampt einem Register. Vormals nie inn Truck außgangen. Anno MDLXXXII." 8°. (Berl. Bibl. Yd 5041. Vergl. Hoffmann v. Fallersleben: Findlinge S. 371) hatte dieses Lied seine eigene Melodie. Diese Angabe beruht doch schwerlich auf dem Umstand, daß der Herausgeber die so verbreitete Melodie „Kompt her zu mir ꝛc. im Ton Was wöll wir aber heben an" nicht sollte gekannt haben. Vgl. Ton CV.

Gelegentlich sei hier bemerkt, daß der Ausdruck im Titel des eben genannten Liederbüchleins: „mit jhren Melodeyen" leider nicht bedeutet, daß wirklich die Melodien selbst dort mit abgedruckt wären, sondern nur, daß sie zu den Liedern bemerkt, d. h. daß die Lieder mit Tonangaben versehen sind. Die Melodien dagegen wurden auch hier vom Drucker als allgemein bekannt vorausgesetzt.

## CVII.

## Weißbecken ton.

Ton zu Nr. 322, 1519. Nr. 348, 1521. Nr. 354, 1521. Nr. 371, 1525. Nr. 408, 1526. Nr. 441, 1532.

Goedeke hat (Grundr. § 141, 12) die Vermuthung ausgesprochen, daß mit des „Wyßbecken ton" ein Lied auf Georg Wisbeck (vgl. Bd. II im Namensverzeichniß) gemeint sei. Da uns aber ein Hans Wispeck „zů Wien in Oesterreiche, ain ritter an des künges hof" als Dichter bekannt ist, der i. J. 1457 das Lied Nr. 107 eben in der Strophenform des Weißbecken Tons sang, so scheint mir die Vermuthung gerechtfertigt, daß der Ton mit seiner Melodie vielmehr diesem Ritter Hans Wisbeck, d. i. Weißbeck, angehört.

In der Anmerkung zu Nr. 322 habe ich die weitere Vermuthung hinzugefügt, daß unter dem „Weißbecken ton" und dem Ton „Es geht ein frischer Sommer daher" dieselbe Melodie gemeint sei, und daß dasjenige Lied jenes Hans Wispeck, von dem der Ton ursprünglich seinen Namen erhielt, die Worte „Es get ein frischer somer daher, da werdt ir hören newe mer" als Eingangszeilen gehabt habe, wie auch ein geistliches Lied „ins weißbecken thon" (Wackernagel Bibliogr. Nr. CIX) diesen Eingang hat. Es findet sich zudem hier ein ähnliches Verhältniß, wie das zu Ton LXXXVII bemerkte, daß nämlich die zwei Motive dieser Eingangszeilen, nämlich der neue Sommer und die neue Mähr, in einer Reihe von Liedanfängen anklingen, welche theils dem Ton „Es get ein frischer somer daher", theils dem Weißbeckenton angehören. Unter den Liedern des ersteren Tones in unserer Sammlung haben drei den ganzen Eingang beibehalten oder nachgebildet:

Nr. 546: Es gehet ein frischer sommer daher,
do werdt ihr hören newe mehr.
Nr. 588: Es geht ein frischer sommer daher,
und wolt ihr hören newe mehr ꝛc.
Nr. 441: Vernembt, ir werden christenleut,
wie sich wol in des meien zeit ꝛc.

Der „frische sommer“ allein klingt durch in folgenden:

Nr. 389: Es nahet sich der summerzeit,
da erhůb sich mancher seltsamer streit.
Nr. 552: Mich wundert sehr, was glück und ehr
der churfürst mit so großem heer
im winter wil erjagen;

d. h. mich wundert, daß er zu Feld zieht, ehe man noch vom „frischen sommer“ singen kann.

Die Ankündigung der „newen mehr“ allein findet sich in folgenden Eingängen:

Nr. 383: Und wölt ir hören ein neu gedicht.
„ 392: Nun wölt ir hören ein newes gedicht.
„ 457: Hört, lieben herrn, ein new gedicht.
„ 550: Nu höret zu ein newes gedicht.
„ 582: Nun hört von mir ein new gedicht.
„ 579: Nun wolt ir horen ein neuwes lied.
„ 374: Ir herren wolt ir schweigen still
und hören, was ich singen will.
„ 464: Was wöllen wir aber heben an.
„ 549: Nun wöllen wirs aber heben an.

Daran reihen sich nun ganz ähnlich folgende Anfänge von Liedern im Weißbeckenton; einerseits:

Geistl. Lied (s. o.): Es get ein frischer sumer daher.
Nr. 322: Mancher freut sich der sumerzeit
so frewe ich mich ains großen streit,
Nr. 371: Ain schafstal und ain güter hyrt,
das götlich wort die ursach pürt,
die zeit ist schier vorhanden.

Andererseits:

(Nr. 107: Wolt ir hören newe mehr.)
„ 348: Was wöl wir aber heben an.
„ 354: So wil ichs aber heben an.

Liegt in dem durch diese Eingänge sich ziehenden Faden eine nicht abzuweisende Unterstützung für die Annahme, daß beide Töne dieselbe Melodie bezeichnen, so wird man dennoch wieder zweifelhaft durch die Tonangabe von Nr. 441: „In des Wißpecken ton, oder: Es get ein frischer sumner“. Zwar kommen bekanntlich Fälle vor, in denen mit einem solchen „oder“ wirklich zwei Namen derselben Melodie aufgeführt werden für den Fall, daß der Leser die Melodie unter dem einen derselben nicht kennen sollte: vgl. Bd. III S. 217 Anm.; Nr. 407 Tonangabe. Nach dem Sprachgebrauch wäre also eine solche Auslegung auch hier zuläßig. Aber es ist freilich nicht eben wahrscheinlich, daß um 1532 der beliebte Weißbeckenton einem Dichter oder Drucker unbekannt genug erschienen wäre, um noch eine zweite Bezeichnung daneben für nöthig zu halten.

## CVIII.

## Wer da stürmen und streiten wil.

Oder:

## Wer streiten und wil stürmen an.

Ton von Nr. 548, 1547. Nr. 551, 1547. Nr. 582, 1549. 615, 1553.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

## CIX.

## Wer in krieg will ziehen der muß gerüstet sein.

Ton von Nr. 569, 1548.

Es ist Jörg Graffs Lied „Von dem Lantzknecht auff der steltzen"; Weller, Ann. II. Nr. 44, Wack., Bibl. Nr. 127 B, im Ton des Schüttensam.

## CX.

## Wiewol ich bin ein alter gris.

Nr. 210, 1499, „Der alt gris". Als Tonangabe kommt diese Melodie aber in Drucken des 16. Jahrhunderts schon für Lieder vor, die älter als der „alt gris" selbst sind; nämlich Nr. 139, 1476 und Nr. 142, 1476. Ferner Ton von Nr. 430, 1531. Nr. 432, 1531. Nr. 433, 1531. Nr. 461 b, 1536.

Vgl. in Betreff der Melodie die Bemerkungen zu „Sie sind geschickt zum sturm und streit", Ton LXXXVII.

## CXI.

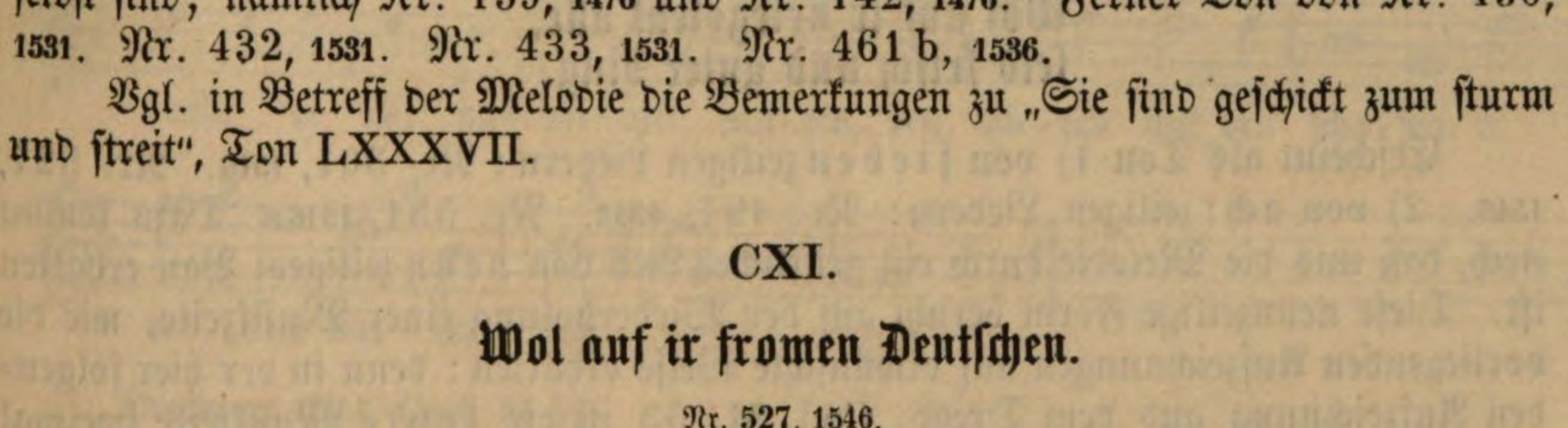
## Wol auf ir fromen Deutschen.

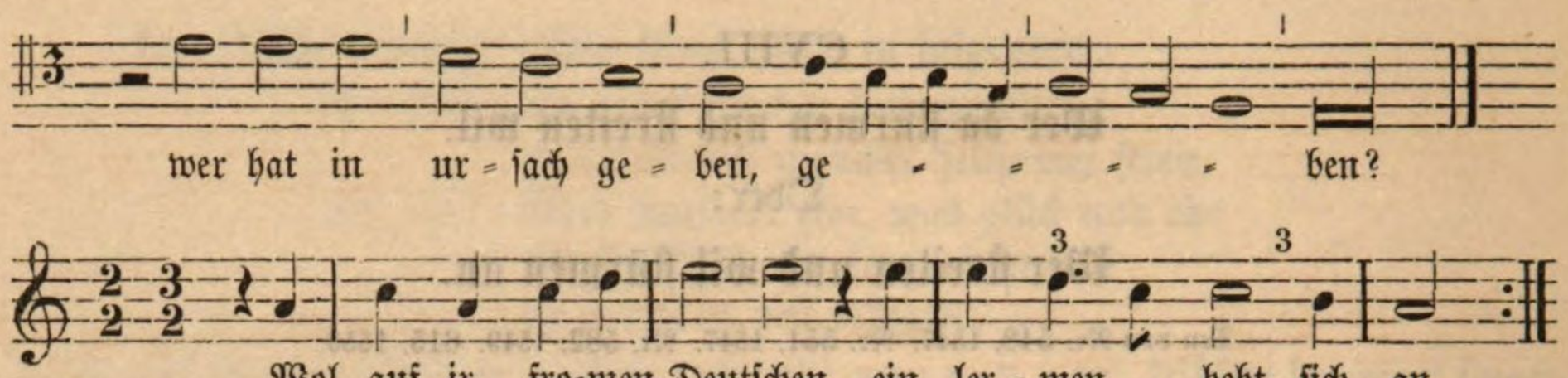
Nr. 527, 1546.

Die Melodie steht, weil es eine neue war, in dem Druck des Liedes.

Im Auftact des zweiten Theils habe ich mir erlaubt, die Semibrevis, welche allerdings für die $^4/_2$-Messung nöthig ist, in der Uebertragung in eine Minima zu kürzen.

Phrygisch.






6 Bl. 8°. 1546; Ou. von Nr. 527.

## CXII.

**Wol auf ir landsknecht alle,**
**ſeid friſch und guter ding.**

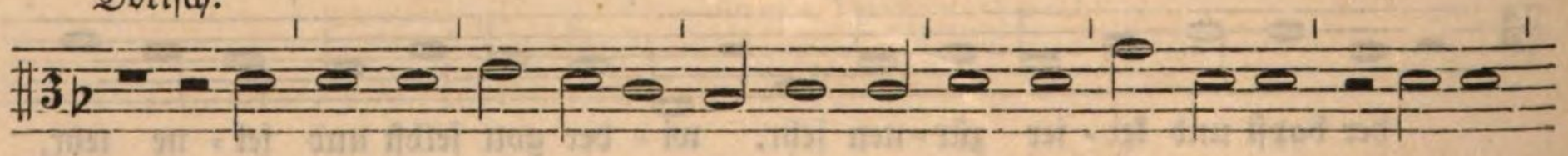
Oder:

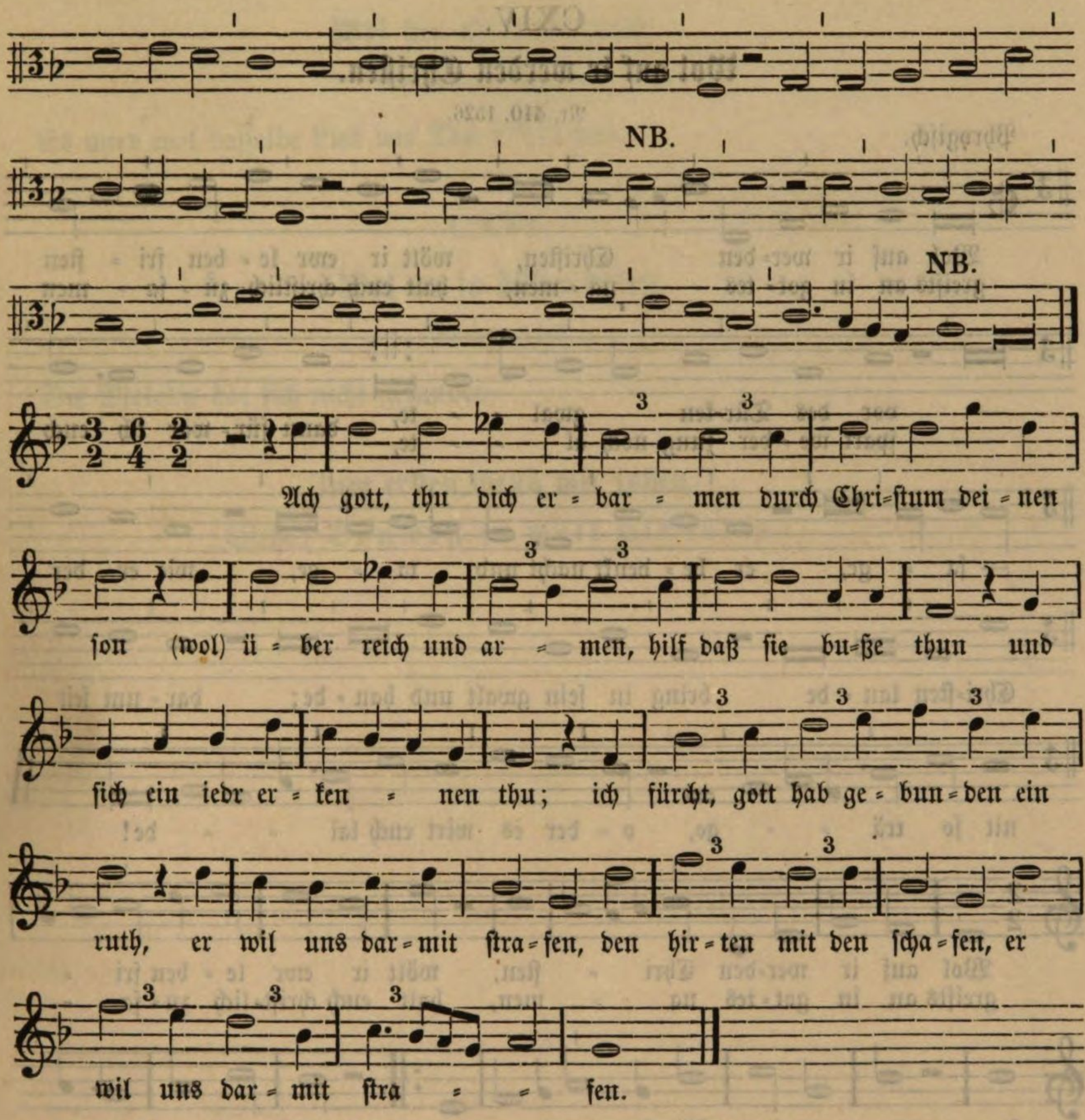
**Wol auf ir kriegslent alle,**
**ſeid friſch und guter ding.**

Erſcheint als Ton 1) von ſiebenzeiligen Liedern: Nr. 301, 1516. Nr. 527, 1546. 2) von achtzeiligen Liedern: Nr. 497, 1543. Nr. 531, 1546. Dazu kommt noch, daß uns die Melodie durch ein geiſtliches Lied von neunzeiligem Bau erhalten iſt. Dieſe neunzeilige Form beruht auf der Wiederholung einer Muſikzeile, wie die vorliegenden Aufzeichnungen auf erwünſchte Weiſe erhärten: denn in der hier folgenden Aufzeichnung aus dem Dresd. Cod. M. 53 iſt die letzte Muſikzeile zweimal geſetzt, in der bei Tucher Nr. 378 abgedruckten Zinkeiſenſchen Form dagegen die vorletzte Melodiezeile. Dagegen muß bei ſiebenzeiligen Liedern, wenn ſie auf dieſe Melodie geſungen werden, die fünfte Verszeile wiederholt werden.

Das erwähnte geiſtliche Lied erſchien zuerſt 1556 mit der Tonangabe: „Friſch auf ihr Landsknecht alle“ (Winterfeld I 71). In dem nicht lange nachher geſchriebenen Dresd. Cod. M. 53 ſteht über der Melodie dieſelbe Bezeichnung. Sie wird, mit der jüngeren bei Tucher l. c. mitgetheilten Form verglichen, ohne Zweifel für die urſprünglichere gelten müſſen. An den beiden mit NB. bezeichneten Stellen wird die $^4/_2$-Meſſung durch die Triolen geſtört, was ſich allerdings im Ganzen wieder ausgleicht.

Doriſch.






Dresdener Bibl. Cod. M 53.

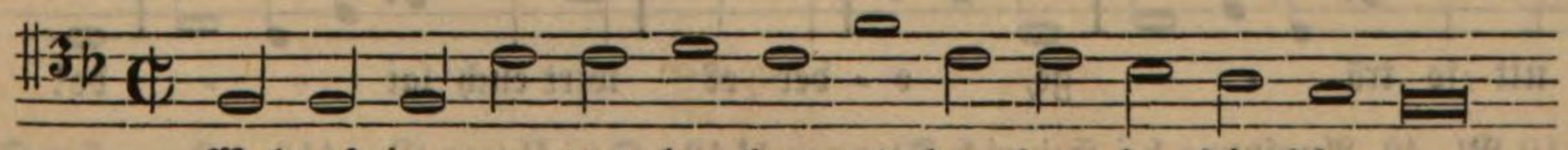
## CXIII.

## Wol auf ir reutersknaben.

Ton von Nr. 316, 1519. Nr. 449, 1534.

Es ist nicht, wie in der Anmerkung zu Nr. 316 aus der Strophenform voreilig geschlossen ward, der Reuterton „Von erst so wöll wir loben", Ton XCIX.

Von der Melodie habe ich nur folgenden Anfang in einem Quodlibet von Schmeltzel gefunden:




Schmeltzel, Quodl. Nr. 20.



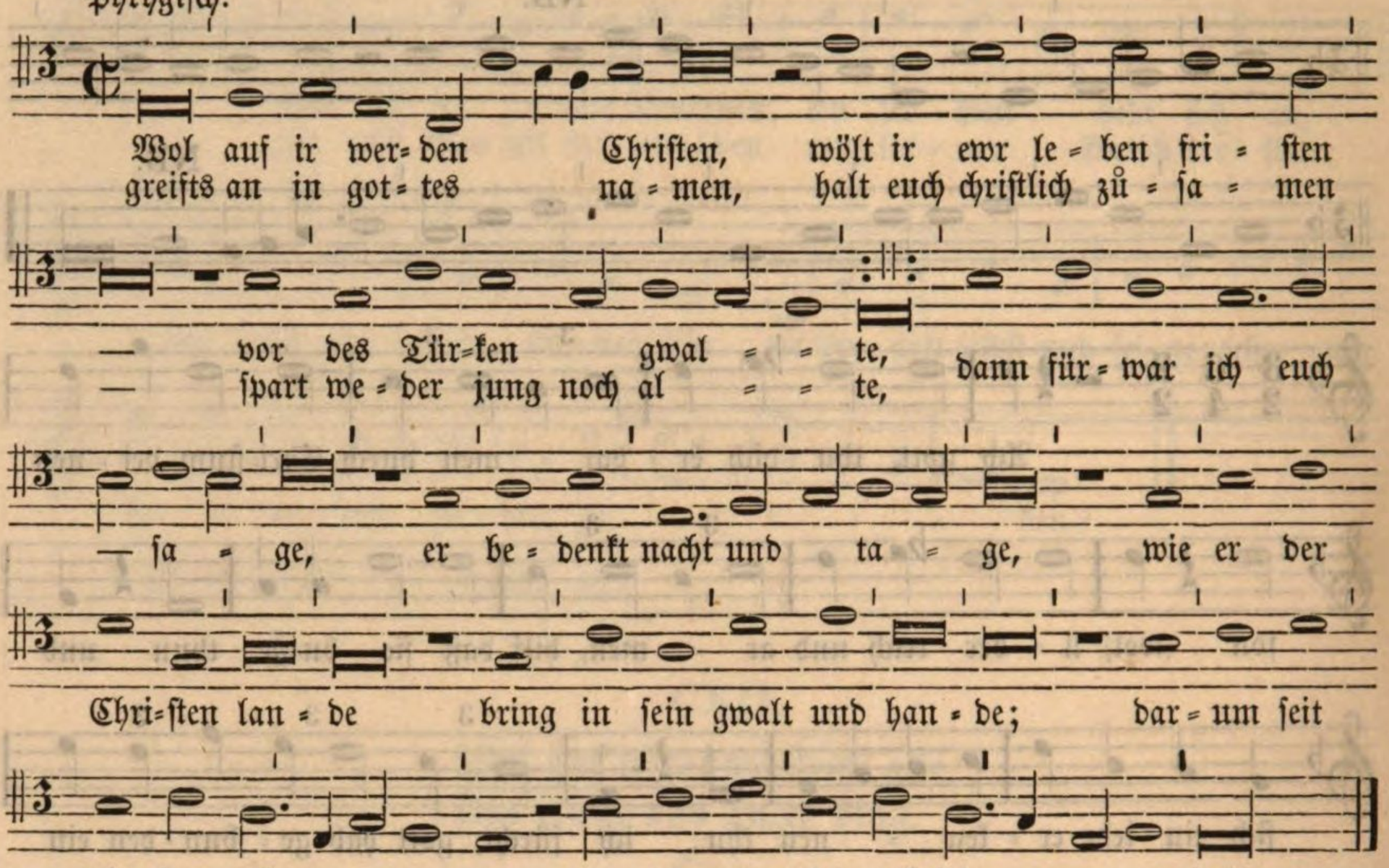
BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

# CXIV.

## Wol auf ir werden Christen.

Nr. 410, 1526.

Phrygisch.




10 Bl. 4°. Augspurg bei Heinrich Stayner 1542; Qu. B von Nr. 410. Im ersten Tacte des zweiten Theils ist offenbar, wie in der Uebertragung geschehen, eine Semibrevispause zu ergänzen.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

## CXV.

### Wol her gi landsknecht.

Ton von Nr. 566, 1547.

Es wird wol dasselbe Lied wie Ton CXII sein.

## CXVI.

### Wol nu to dissen tyden.

Nr. 568, 1547.

Die Melodie hat sich nicht gefunden.

### Zum ersten wend wir loben.

Siehe: Von erst so wöll wir loben.

---

# Verzeichniß der Liedanfänge.


| | Nr. |
|---|---|
| Aber so wöln wirs heben an | 97 |
| Aber wil ich heben an | 67 |
| Aber wil ich heben an | 174 |
| Abt Kaspar von sant Gallen | 95 |
| Abt Ulrich von sant Gallen | 159 |
| Ach du arger Heinze | 476 |
| Ach du arger Heinze | 572 |
| Ach durch got vernempt die klag | 106 |
| Ach edler her von Sachsen | 288 |
| Ach edler Hut auß Franken | 350 |
| Ach ewiger gott von Himmelreich | 427 |
| Ach god in siner majestat | 480 |
| Ach god van hemmelryke | 455 |
| Ach god, wem schal ik klagen | 616 |
| Ach gott, an einem morgen | 619 |
| Ach gott, daß ich möcht reden frei | 603 |
| Ach got, ich muß verzagen | 567 |
| Ach gott in deinem himmel | 543 |
| Ach got in deinem höchsten tron | 379 |
| Ach gott, mich thut verlangen | 563 |
| Ach got, nů laß dir wesen laid | 75 |
| Ach got vater durch Jhesum Christ | 570 |
| Ach got, was sol ich singen | 404 |
| Ach herre got in deinem reich | 442 |
| Ach herr mein got, wenn machst dich uf | 433 |
| Ach Karle, großmechtiger man | 526 |
| Ach richer Christ, wie groß sind unsre schulde | 32 |
| Ach sendlich klag | 409 |
| Ain krieg hat sich gefangen an | 257 |
| Ain krieg hat sich gewaltiglich | 247 |
| Ain neus lied will ich singen | 317 |
| Ain newes lied hab ich mich bedacht | 222 |
| Ain new gedicht will heben an | 540 |
| Ain schafstal und ain gůter hyrt | 371 |
| Al dat spreect met vlaemschen tonghen | 278 |
| Alle ding sol man fahen an | 140 |
| Alls mein gedenken, das ich han | 251 |
| Als Barnim de fast lütke man | 9 |
| Alse men scref dre und twintich und ein | 398 |
| Alse men schref dusent verhundert unde ver | 213 |
| Als fünfzehenhundert dreißig vier | 447 |
| Als fünfzehundert jare | 553 |
| Als ich eines nachtes lag | 472 |
| Als man zalt fünfzehenhundert jar | 475 |
| Als man zalt fünfzehundert jar | 520 |
| Als man zalt funfzehundert jar | 614 |
| Als man zalt funfzehenhundert jar | 623 |
| Als man zalt zwei und vierzig jar | 481 |
| Als man zelt funfzehenhundert | 595 |
| Als man zelt fünfzehen hundert jar | 412 |
| Als man zelt funfzehenhundert jar | 465 |
| Als man zelt funfzehenhundert jar | 473 |
| Als man zelt tausend fünfhundert jar | 622 |
| Alsmen duysent vierhondert schreef | 158 |
| Als men schref dusend vifhundert vertig jar | 471 |
| Als römisch kaiserlich majestat | 509 |
| An anfang mittel und an end | 50 |
| An einem donstag es beschach | 203 |
| An einem mandage na sunte Valentin | 216 |
| An einem mentag es beschach | 206 A C |
| An einem mentag es geschach | 118 |
| An einem sonntag es geschach | 77 |
| Anno dusent verhundert acht und achtig jar | 165 |
| Auf, auf, ihr werden deutschen stedt | 524 |
| Auf einen dienstag es geschach | 76 |
| Auf meinem bett an eim montag | 521 |
| Auf Wirtemberg dein schrift und clag | 319 |
| Augsburg ist ain werde stat | 150 |
| Aver so will mir singen | 490 |
| Bamberg ein stat in Frankenland | 386 |
| Bei Styge dem hellfluß ich schwer | Bd. IV S. 173 Anm. |
| Benno du vil heiliger man | 367 |
| Berner waffen ist als snell | 25 |
| Beßer und ganz nutzlicher wer | 385 |
| Bischup Hindrik is hir komen kiken int land | 189 |
| Bitt got, ir Christen alle | 513 b |
| Botz marter kyri Velti | 362 |
| Bourgoensche herten, will u verblijden | 503 |
| Bourgoenschen, laet ons vrolic singhen | 487 |

Nr.

Christe is upgestanden, herr Vijt moet nu ut dussem lande . . . . . 249
Christ ist erstanden, der landvogt ist gefangen . . . . . Bd. II S. 31
Clagt sich die gemein von Nurmberg . 226
Clar hell und lauter ist am tag . . . 538
Clauwart, Clauwart . . . . . 27
Cunz Braun ist der frome man . . . 477

Da der landgraf auß Heßen gieng . . 541
Da got die welt beschafen hat . . . . 211
Da man zelt fünfzehenhundert jar . . 443
Dar is ein nie raet geraden . . . . . 45
Dar is ein nie rad geraden . . . . . 434b
Dar licht eine stad in der heide bred. . 103
Das hirschhorn wider grünet . . . . 449
Das iemant singet oder sait . . . . . 12
Das ist ain groß merklichs wunder . . 314
De Ditmarschen vasteden und beden ere bicht . . . . . 215
De katte und de hund . . . . . 164
De könig wol to dem hertogen sprak. . 218
Dem bunten lewen ist es zorn . . . . 22
Dem großmechtigen herren . . . . . 305
De milde Christ van hemelrik . . . . 48
Dem marggraf wunsch ich sig und glück 621
Den Jacob Herbrot haist man mich . . 611
Der bapst die Tütschen thůt in bann . 525
Der got, der himel und erden mechtig ist Bd. IV S. 174 Anm.
Der große fürst von Sachsenland. . . 94
Der großmächtig kaiser Friderich . . . 173
Der Grubenhagn bin ich genant . . . 88
Der herr heft sik erbarmet. . . . . 217
Der kaiser ist gestorben . . . . . 316
Der krieg der hat sich aber erhebt . . . 111
Der krieg hat sich erhaben. . . . . 208
Der künig von Frankereiche . . . . . 296
Der marggraf macht, daß ich von im muß singen . . . . . 92 A
Der pfalzgraf hieß da ziehen baß . . . 115
Der römisch künig ist wol erkant . . . 254
Der summer kumpt in manger gstalt . 370
Der süße sumer fröwet mich . . . . . 129
Der türkisch keiser ist zornig worn . . 416
Der Volrot der schneid seinen bart . . 26
Der winter ist gar lang gesin . . . . 135
Der winter ist vergangen . . . . . 267
De van Bremen schalmen loven . . . 47
De van dem Sunde voren dat blawe laken . . . . . 436
De wolgebarne könig ut Dennemarken red 219
Die alte gans gieng für den marggrafen stan. . . . . 31
Die burgern von Frankinfort stolze und riche . . . . . 65
Di ediln von dem Rine . . . . . 3
Die er sol man geben got. . . . . 253

Die fünf ort stand auf vestem grund . 428
Die Ghelders ende die Fransoisen . . 489
Die newe mer und selzam gschrai. . . 259
Die newen leuf iez in dem land . . . 264
Die newen lef iez in der welt . . . . 284
Die niderlenschen herren . . . . . 33
Die schar und dei baneiren . . . . . 2
Die Schwizer sind ußzogen . . . . . 82
Die sonn mit klarem scheine. . . . . 604
Die Venediger und der kunig von Frankreich. . . . . Bd. III S. 25
Die von Goslar klagen Bd. IV S. 174 Anm.
Dieweil von got aller gewalt kumm . 344
Doemen schreef fijftien hondert. . . . 486
Do goddes son geboren ward . . . . 324
Do Klaus Hermelin dat vernam . . . 263
Do man anfieng und zalt fürwar . . 235
Dre dage vor sunte Valentin . . . . 214
Drei fürsten hond sich ains bedacht . . 366
Durch lust sold ich eins morgens gan . 43
Du verlaßner adler, laß dir sagen . . 537

Eigner nutz, verborgner haß, untrewer rat . . . . . 188
Ei lieben herrn, ich hör jemerlich klagen Bd. IV S. 175 Anm.
Ein s. Ain.
Ein edler sitich wolgestalt. . . . . 74
Ein fürst so hochgeboren . . . . . 506
Ein ieder nem gar eben war . . . . 466
Ein jeger der hieß Friburger . . . . 8
Ein liedli wil ich heben an . . . . . 121
Ein lied will ich úch singen . . . . . 357
Ein newes lied hab ich mir außerkorn . 290
Ein newes liedlein heb ich an . . . . 315
Ein newes lied zu diser frist . . . . 69
Ein new gedicht will ich beginnen . . 356
Ein nie led wi heven an . . . . . 435
Ein núwes liedlin heb ich an . . . . 122
Ein reichstat an der Dauber leit . . . 346
Ein reisig knecht vermeßen . . . . . 342
Einsmals gieng ich ganz fru spacier Bd. IV S. 174 Anm.
Eins tags als ich gen Nürnberg wolt . 459
Eins tags spacirt ich in einer fruen . . 110
Ein stat leit in Frankenland. . . . . 40
Ein vereinung ist lobeliche . . . . . 136
Ein ziegler zu Bar ein burger was . . 388
Encium verquentium . . . . . 200
Er Bosse und er Boschin . . . . . 60
Es bleibt das alde sprichwort war . . 479
Es gehet ein frischer summer daher . . 546
Es geht ein frischer sommer daher. . . 588
Es get gen diser fastnacht her . . . . 78
Es hat ein ehrloser böswicht. . . . . 478
Es ist der reichstag für und nichts beschloßen . . . . . 422
Es ist geschehen, das ist war. . . . . 148

Nr.

Es ist nicht lang, daß es geschach . . . 417
Es ist nit lang, daß es geschach. . . . 178 A
Es kumpt noch wol ain güte zeit . . . 241
Es nahet sich der summerzeit . . . . 389
Es nahet sich gegem sommer . . . . 448
Es schwert ein pur in zoren . . . . . 201
Es stehet in diser welt . . . . . 283
Es was ein frisch freier reutersman . . 28

Fransoys broeder tot Brederoede hooch gheboren . . . . . 169
Franz haiß ich . . . . . Bd. III S. 417
Freut euch, ir landsknecht alle . . . . 468
Frisch auf, du werder adel . . . . . 510
Frisch auf in gottes namen . . . . . 469
Frisch auf in gottes namen . . . . . 516
Frisch auf ir werden Teutschen. . . . 529
Frisch frolich wille wi singen . . . . 161
Frölich last uns nun singen . . . . . 605
Frölich so will ich heben an . . . . . 537
Frölich so wil ich singen . . . . . 403 a
Frölich so wil ich singen . . . . . 501
Frölich so will ich singen . . . . . 606
Frölich so wölln wir heben an . . . . . 460
Frölich so wölln wir singen . . . . . 601
Frunde market jung und old . . . . 329
Fuir, blixen und hagelslach . . . . . 87

Gar frölich wil ich singen. . . . . 463
Geller, Geller was unse geschrei . . . 494
Gelobet si der ewig got . . . . . 130
Gen disem nüwen jare . . . . . 81
Gen disem werden sumer . . . . . 83
Ghi chrijslieden alle te samen . . . . 491
Ghy heeren van Bruesele, wy makens u vroet . . . . . 70
Globt seist got in der trinitat Bd. IV S. 174 Anm.
God den heer sij het geclaecht . . . . 117
God wet wol wär uns de lilien bricht . 358
Got aller ding ist anevang . . . . . 58
Got dem allmächtigen sei klagt. . . . 240
Got den wöllen wir loben . . . . . 382
Gott des die erd und himel ist Bd. IV S. 174 Anm.
Got gruß uch ir herren offenbar . . . 132
Gott lob vor allen dingen . . . . . 517
Gott schickt sein gnad in seiner sach . . 514
Got vater in dem höchsten tron . . . 461 a
Got vater in der ewigkeit . . . . . 144
Got vater in der ewigkeit . . . . . 228
Got vater, sun in der ewigkait . . . . 153
Gott vater, sun und heiliger geist. . . 518
Got wirt von dir nit han für gůt. . . 577
Groningen is en edle stad. . . . . 38

Hab urlaub, kalter winter . . . . . 450
Hailiger gaist, nun gib mir rat. . . . 57
Hailiger gaist, nu gib mir underricht . 128
Hamborch die gude stede . . . . . 396
Hane, hane, wol hest toreten dinen kam 17
Heiliger geist, durch all dein gůt . . . 343
Helfent mir jubilieren . . . . . 309
Herbei, herbei, ihr lieben gselln . . . 505
Her Busse von Exleven sik vermat . . 24
Her Detlof, ji fruchten ju stif . Bd. I S. 273
Herr durch dein mechtigliche macht . . 68
Her Ever, ghi zelt. . . . . 10
Herr got, erkenner aller herzen . . . . 519
Herr gott hoch in des himmels thron . 548
Her got im allerhöchsten tron . . . . 483
Herr got in deinem reiche. . . . . 439
Herr got, wie ist mein feind so groß. . 562
Herr, zů dir thůn wir schreien . . . . 528
Hertoch Casimir in den radstul sat . . 23
Hert, wie die schweizer buren . . . . 295
Herzog Heinrich pucht und pralet Bd. IV S. 174 Anm.
Herzog Moritz von Sachsen haiß ich. . 585
Het was op eenen dijsendach. . . . . 72
Het was op eenen maendag . . . . . 15
Hier hebt sich an zu reimen . . . . . 30
Hie sicht man wol, wie war es ist Bd. IV S. 174 Anm.
Hie vor was ich der höchste man . . . 53
Hilf got, daß ich mög singen . . . . 340
Hinze von Wulfenbüttel ein fürst im rike 484
Hören, ir lieben gesellen . . . . . 196
Horent ir frowen und juncfrowen zart. 62
Horet zu, ir lieben frunde. . . . . 353
Hört, hört durch got, da ist kain feir . 364
Hort, hort zů, lieben frund und schweigen still. . . . . 287
Hort, lieben herrn, ein new gedicht . . 457
Hoort, menschen hier gheseten . . . . 499
Hort to, gi Christen alle . . . . . 401
Hort von Mailand ain new gedicht . . 361
Hort, wer verpeut mir new gedicht . . 336
Hört wie es ist ergangen . . . . . 320
Hoert wonder groet, wat is gheschiet . 192
Hört wunder zů! der baurn unrů. . . . 298
Hort zu der jamerlichen clag . . . . 224
Hort zu, ein erpermliche that . . . . 474

Ich armer man bekenne mich . . . . 586
Ich armes fürstlein klag mein leid . . 564
Ich hab gar oft und dick gesagt. . . . 242
Ich hab gedacht in meines herzen grund 202
Ich hab geschworn auf dise maßen . . 537
Ich habs gewagt mit sinnen. . . . . 349
Ich Haspel můß erst fahen an . . . . 18
Ich lob gott yn dem höchsten thron . . 452
Ich můß ein wenig singen . . . . . 429
Ich sing euch hie on alls gefär . . . . 365
Ich sing zů lob und eren . . . . . 376
Ich stůnd an einem abend . . . . . 272

Nr.

Ich stond an ainem morgen . . . . 273
Ich stund an einem morgen . . . . 482
Ich stund an einem morgen . . . . 533
Ich waiß nit wie sich Nurmperg schickt. 229
Ich weiß mir ein feines vogelhaus . . 608
Ich wil euch sagen neue mär . . . . 234
Ich wolt gern etwas singen . . . . 393
Je wesender und iemer leber . . . . 93
Jez mußen wir von euch scheiden . . 438
Jez sicht man wol, daß man sich sol . . 423
Jezund so woln wir singen . . . . 421
Jhesus, gib mir der gnaden schein . . 291
Jhr lieben herren wolgemuth . . . . 618
Ji hern van Brunswik, latet juwe blasen 334
Ik arme hase . . . . . 116
Ik hebbe van dem Lüneborch gedichtet vil 105
Ik mach ju nicht verholden . . . . 424
Ik weit eines herren closterlin . . . . 580
Ik wil di seggen, wat geschach . . . . 84
Im Heegäw ligt ain hohes schloß . . . 269
Im jar als man hat zält . . . . . 37
Im jar funfzehenhundert vier und zwanzig das geschach . . . . . 400
Im namen der heiligen dryfaltigkeit . 508
Im namen des heren Jesu Christ . . 256
Im tusend drühundert und sechs und achzig jar . . . . . 34
Im tusend und drihundert und acht und achzgisten jar . . . . . 36
Im vierten büch fürware . . . . . 598
In Augusto den tweesten dach . . . . 488
In dem almechtigen namen heben ich biß an . . . . . 64
In dem jar unses heren . . . . . 325
In den april den XXII^ten dach . . . 172
In den jaren da man zalt . . . . . 52
In disem nüwen jare . . . . . 80
In einer fronfasten . . . . . 35
In gottes namen fah ichs an . . . . 276
In gottes namen heb ich an . . . . 177
In gottes namen heb ich an . . . . 360
In gottes namen heb ich an . . . . 432
In gottes namen ich hebe an . . . . 582
In junger lüden oren . . . . . 166
In Junius den twintigsten dach . . . 495
In lob der hailigen trinitat . . . . 250
In minem sinn es übel hillt . . . . 55
In namen der drivaltigkeit . . . . 445
In welschem land hebt sich ein struß . . 139
Job was vor gott gerecht und fromm . 561
Je lieber kind, ie herter straf . . . . 557
In Ungern saß gar wirdiglich . . . . 408
Ir s. Ihr.
Ir Christen allgeleiche . . . . . 308
Ir Christen allgeleiche . . . . . 419
Ir Christen außerwelet . . . . . 414
Ir Christen, lasts euch zu herzen gan . 418a
Ir churfürsten allgemeine . . . . . 311

Nr.

Ir herren, hört geleiche . . . . . 304
Ir herren und ir gesellen . . . . . 198
Ir herren und stet samenhaft . . . . 426
Ir herren, wann euch nit bewist . . . 610
Ir herren, wend ir losen . . . . . 462
Ir herren, wolt ir haben rů . . . . . 286
Ir herren, wolt ir schweigen still . . . 374
Ir hern, gent mir das botenbrot . . . 41
Ir jungen und ir alten . . . . . 299
Ir kriegslůt, sygend güter dingen . . . 359
Ir pfälzischen, laßt euch zu herzen gan . 239
Irre fogele waren zu ziden bekant . . 46
Ir solt horen, was ich euch sag . . . . 163
Ir weisen herren, verstet mich recht . . 233
Ist das nun nit ain wunder groß . . 281
It geschach up sunte Magnus dach . . 98
Jubileus ist uns verkündt . . . . . 90

Kain gwalt uf diser erd bleibt fest . . 532
Kehr wider, gnad mit frieden . . . . 565
Kein s. Kain.
Keiner sol fürsten und herren schmähen 377
Keiser Karl der fünft von Gent . . . 537
Ketzlein, du hast oft und dick gehort . . 537
Ketzlein, ich sag dir unverholen . . . 537
Klagt sich s. Clagt sich.
Klar s. Clar.
Kleglich so will ich heben an . . . . 403b
Kleglich so wil ich singen . . . . . 307a
Komt al, ik wil u zingen . . . . . 5b
Komt, hoort die droeve maere . . . . 28b
Komt, vrienden, luistert all te gaer . . 7b
Kunz s. Cunz.
Kürzlich hört ich ain new geschrai
Bd. IV S. 175 Anm.
Kürzlich spatzirt ich für ein thor . . . 244

Landgraf Philips von Heße . . . . . 341
Lantvogt Humpis und der kaiser . . . 11
Latet juw Christen to herten gaen . . 418b
Leser, ich dich gütiglich lesen bit . . . 344
Lob ehr und preis in ewigkeit . . . . 600
Lob got, ir frummen Christen . . . . 458
Lobt got, ihr Christen allgemein . . . 581
Lof god en weest verblijt . . . . . 498

Magdenburg ist ain schöne stat . . . 590B
Mag ich nachred itzt nicht entgan . . . 547
Mainz, Bopparten, Lüttich . . . . . 446
Mancher freut sich der sumerzeit . . . 322
Man hat gesagt und gesungen . . . . 91
Man hat getichtet in kurzer stund . . 71
Maniger der wagt leib und gůt . . . 39
Man sagt, die Turken sind außgeflogen 109
Man sagt hie enphor chünch Terramer . 4
Man sagt uns also mengerlei . . . . 274
Man sagt von einer prophecei . . . . 551
Man spricht mir oft umb dichten zu . . 181

Maria muter konigin . . . . . Nr. 63
Maria rein, din los ik mein. . . . . 331
Maria rein, kein edelstein. . . . . 335
Maria unsers glaubens anefang . . . 306
Maximilian, du kaiser frum. . . . . 271
Mein anfang sei zu gottes eer . . . . 345
Mein gnediger herr vetter und liebster fürst . . . . . 599
Mein herz das hat kain trauren nicht . 593
Mein herz hat weder ru noch rast. . . 262
Merkend hie ein neuws gedicht . . . 237
Merkt und hört mir ein kleines zů . . 420
Merkt wie die Schweizerknaben . . . 292
Met luste willen wi singhen. . . . . 180 A
Met vreuchden werd hier een liedt ghesonghen. . . . . 373
Mich wundert sehr, was glück und ehr. 552
Min herz ist aller fröuden vol . . . . 142
Mit der warhait thut man sagen . . . 337
Mit freuden wil ich singen . . . . . 310
Mit freuden will ich singen . . . . . 339
Mit gesang vertrib ich min leben. . . 137
Mit got so wil ich heben an . . . . . 171
Mit gottes hilf so heben wir an . . . 369
Mit lust so wil ich singen. . . . . 197
Mit lust so wil ich singen. . . . . 300
Mit lust so wil ich singen . . . . . 573
Mit schwarz thu dich bekleiden . . . . 620
Mor wie du wilt, du arge welt . . . 534

Nach der gepurt unsers herrn Jesu Christi, das ist war . . . . . 248
Nach gepurte Jesu Christ . . . . . 238
Neulich der fürwitz mich bewegt . . . 522
Newe mer wil ich euch leren. . . . . 119
Newe mer wil ich euch sagen . . . . 375
New zeitung bring ich auf die pan Bd. IV S. 174 Anm.
Nu biddet god, gi papen gemein . . . 405
Nu hat man nuwe mere in dem lande vernomen . . . . . 54
Nu hilf uns, got von himelrich . . . . 160
Nů hörent jemerliche clag. . . . . 19
Nu horet da ein nuwe mer . . . . . 141
Nu horet und market ein nie geschicht . 328
Nu horet und market to dusser tid . . 332
Nu horet und market ut ganzem flit . 327
Nu hort ein sach, die ist noch neu. . . 123 b
Nu hört zu ein newes gedicht . . . . 550
Nů merkt ir herren alle trat. . . . . 152
Nu moot ik aver singen . . . . . 454
Nů wil ich aber singen . . . . . 133
Nu wiln gi hören singen . . . . . 246 C
Nunc dimittis Groningh, de hogen stad 221
Nun höret hye groß wunder. . . . . 378
Nun höret hie mit fleiße . . . . . 307 b
Nun höret zů groß wunder . . . . . 363
Nun hört ein altes liedli schon. . . . 13
Nun hört, ir Christen alle gar . . . . 415
Nun hört von mir ein new gedicht . . 589
Nun hört, was übel auf erden. . . . 232
Nůn merkend all geliche . . . . . 143
Nůn merkend offenbare . . . . . 154
Nun merket all zů diser zeit . . . . . 151
Nun merket offenbare . . . . . 293
Nun merkt den großen kummer . . . 157
Nun merkt, ir herren all geleich . . . 243
Nun merkt, ir weisen herren . . . . 297
Nun sweiget und horet zu . . . . . 190
Nůn wollen wir es heben an . . . . 149
Nun wend ir hören singen . . . . . 246 B
Nun wend wir aber heben . . . . . 574
Nůn wend wir aber heben an . . . . 145
Nun wil ich aber heben an . . . . . 108
Nun will ich aber heben an . . . . . 613
Nun wil ich aber singen . . . . . 594
Nun wil ich heben an zu singen . . . 176
Nun wöll wir aber singen . . . . . 180 B
Nun woln wirs aber heben an. . . . . 549
Nun wölt ir hören ein newes gedicht . 392
Nun wolt ir horen ein neuwes lied . . 579
Nun wolt ir hören singen . . . . . 555
Nun wult ir hören neuwe geschicht . . 391
Nu wilt gi hören ein niwes lied . . . 493

O Bern du magst wol frölich syn . . 461
Och god, wes schal ik nu betengen . . 101
Och Meideborch, holt di veste . . . . 590 A
Och wille gi merken even . . . . . 591
O du s. Ach du.
O du arger Herbrot . . . . . 609
O du armer Mauritz . . . . . 607
O ewiger got, laß dich erbarmen . . . 61
O god van hemelrijke . . . . . 406
O got, erlöser aller welt . . . . . 523
O gott heiliger geist, gib kunst . . . . 347
O gott in deinem himmel . . . . . 275
O got in deinem hochsten thron . . . 277
O hailiger gaist, du ware minn . . . 179
O hechster vogt von himel sal . . . . 126
O herre got, ich klag dir alls mein laid. 89
O herr gott aller dingen . . . . . 431
O hertogh van Gelder, bent ghy er in huys 303
O hochgelobte dryfaltikeit . . . . . 430
O hoer got . . . . . 96
O Hollant, stelt an gode u sinnen . . 168
O Jesu Christe reine . . . . . 502
O kaiserlich wird und küniglich eer . . 279
O landgraf du edles blut . . . 537 und 542
O Magdeburg, halt dich feste . . . . 590 C
Op een maendach morghen . . . . . 485
O rad van avontueren . . . . . 399
O reicher got du hochstes gůt . . . . 99
O Sempach, wie schandlich sich din trůwe brach. . . . . Bd. I S. 111
Österrich, du slafest gar lang. . . . . 138

| | Nr. |
|---|---|
| O warer got und herre | 338 |
| O welt, bedenk die alt und new geschicht | 123a |
| Owe mir Heinz von Wolfenbüttel we | 518b |
| O werder got herr Jhesu Christ | 318 |
| Ralves Karsten kleiner been | 70b |
| Schwer langweilig ist mir mein zeit | 584 |
| Secht umb, ir herrn, was ruschet in der hecken | 73 |
| Seht, lieben freund, was wir da hon | Bd. IV S. 174 Anm. |
| Seid getrost, seid getrost, lieben Christen | 544 |
| Seind fürsten, heren, stet und gmain | 270 |
| Sich dich fur recht, o adler mild | 182 |
| Singen wil ik to düsser frist | 617 |
| Sinn und kraft und gunstes steuer | 167 |
| Sin swert flamniert an siner hant | 5 |
| So hor mir zu vil manicher man | 223 |
| So man lang macht, betracht und acht | 470 |
| So oft zů Augspurg reichstag ist | 612 |
| So will ich aber singen | 205 |
| So will ichs aber heben an | 225 |
| So will ichs aber heben an | 227 |
| So will ichs aber heben an | 354 |
| So wolt ich gerne scherzen | 556 |
| Störzebecher und Gödiche Michel | 44 |
| Thůt uf die orn, ir fischer gůt | 576 |
| To lave wille wi singen | 323 |
| To love wil ik singen | 312 |
| To love wille wi singen | 326 |
| 't Vat moet uutgheven, van dattet in heeft | 170 |
| Ulrich von Hutten das edel blůt | 351 |
| Und aber wölln wirs heben an | 440 |
| Und als man singet und als man spricht | 42 |
| Und welt ir hören zu diser frist | 266 |
| Und wend wir aber heben an | 444 |
| Und wille gi horen ein nie gedicht | 16 |
| Und wölt ir hören ein neu gedicht | 383 |
| Unse herren und helfer | 14 |
| Untrew lest sich nicht schmücken | 467 |
| Up einen dinstag it geschag | 124 |
| Van Speigelberg gereden kam | 6 |
| Van unwillen ich wil heven an | 394 |
| Vater unser, Mühlhausen ist unser | 583 |
| Vater unser, Reitling ist unser | 313 |
| Vele wunders mach me horen zagen | 395 |
| Vermerkend großen kumer 157 (Bd. III S. IX) | |
| Vernembt ein tyrannische that | 413 |
| Vernembt, ir werden christenleut | 441 |
| Vernement abentiurlichiu mär | 59 |
| Vier leuwen claghen al to gadre | 29 |
| Voege god van himmel, so ik recht betracht | 330 |
| Von aller welt verlaßen | 558 |
| Von der eidgnoschaft so wil ich heben an | 147 |
| Von Frankrich Karle, nit belang | 183 |
| Von gottes gnad Johans Fridrich | 559 |
| Von gottes gnad Johans Fridrich | 560 |
| Von gottes gnad ward in den tod | 507 |
| Von herzen muß ich singen | 236 |
| Von jugend uf und all min tag | 285 |
| Von selzamen geschichten | 381 |
| Von uppiglichen dingen | 380 |
| Vor Christi geburt vor langer zeit | 255 |
| Vormätenheid und grot avermod | 333 |
| Vor zeiten war darnach ein groß gedrang | Bd. IV S. 175 Anm. |
| Wach auf, du edler keiser gut | 596 |
| Wacht auf, wacht auf, ir fürsten gůt | 411 |
| Wa hat ain man ie me gehort | 280 |
| Wak up, klein Holland, grot van machte | 437 |
| Wär ich der chunst als wol gelert | 51 |
| Was uns der winter lang hat hin genumen | 92B |
| Was wirt es doch des wunders noch | 597 |
| Was wöllen wir aber heben an | 49 |
| Was wollen wir aber heben an | 66 |
| Was wöllen wir aber heben an | 162 |
| Was wöllen wir aber heben an | 464 |
| Was wöllen wir aber heben an | 578 |
| Was wöllen wir aber singen | 536 |
| Was wöllen wir singen und heben an | 178B |
| Was wöllen wir singen und heben an | 511 |
| Was wolln wir aber singen | 569 |
| Was wöll wir aber heben an | 265 |
| Was wöll wir aber heben an | 348 |
| Was wöll wir aber heben an | 372 |
| Was wöll wir aber heben an | 592 |
| Was wöll wir aber singen | 515 |
| Wat helpet, dat ik vele trure | 504 |
| Wat hort man singen und sagen | 156 |
| Wat newes willen wi heven an | 492 |
| Wat segt ghi, pocghers van Cleven | 496 |
| Wat willn wy aver hăven an | 289 |
| Weh euch, ir armen reichstet | 539 |
| Weil aigner nutz hat überhand | 352 |
| Weiters so last euch sagen | 602 |
| Welt es uch alle dunken gůt | 209 |
| Welt ir mir nit für ubel han | 451 |
| Wend ir hören nůwe măr | 175 |
| Wend ir hören singen | 231 |
| Wend ir mirs nit für übel han | 199 |
| Wend ir nun hören meri | 1 |
| Wend wir aber heben an | 131 |
| Wend wir aber heben an | 206B |
| Wer hören well die redlich that | 260 |
| Wer hören well groß merklich that | 261 |
| Wer hören wil zu diser stund | 402 |
| Wer liegen wil, mag wunder sagen | 282 |
| Wer streiten und wil sturmen nu | 615 |
| Wer sůcht, der findt, hab ich gehört | 355 |

| | Nr. |
|---|---|
| Wer wißen well, was ich gedenk | 268 |
| Wie es in disen tagen | 407 |
| Wie man schreib tausend vierhundert jar | 187 |
| Wie nu, ir ellenden pauern | 384 |
| Wie nun, ir Schweizerknaben | 294 |
| Wie thut ihr euch vorschlafen | 545 |
| Wie was die ghene, die die loverkens brac | 456 |
| Wiewol ich bin ein alter gris | 210 |
| Wil gi hören ein neues geticht | 155 |
| Will gi horen ein nie gedicht | 86 |
| Will gi horen ein nie ghedicht | 397 |
| Wil gi hören, wie das geschach | 368 |
| Will gi weten, wu dar geschach | 85 |
| Wille gi hören einen nien fund | 102 |
| Wille gi horen ein nie gedicht | 184 |
| Wille gi hören ein nie gedicht | 512 |
| Wille gi hören einen nien gesang | 434 a |
| Willi gi horen ein nien gesang | 513 |
| Wille gi horen ein nigen rei | 186 |
| Wille gi hören einen nien sang | 212 |
| Wille gi hören ein nien sang | 220 |
| Wille gi horen, wat is geschein | 185 |
| Wille gi horen, wo dar geschach | 21 |
| Wilt god ich sal beginnen | 194 |
| Wir bitten dich, herr Jhesu Christ | 571 |
| Wirtemperg ist ain alter nam | 453 |
| Wir wollen ein liedel heben an | 104 |
| Wi willen singen ein nien rei | 56 |
| Wi willen van den kerels zinghen | 7 |
| Wolan mit frischem freiem mut | 387 |
| Wolan, wolan, und doch wolan | Bd. IV S. 173 Anm. |
| Wol auf in gotes nam und kraft | 100 |
| Wolauf ir Christen alle | 497 |
| Wolauf ir deudsche Christen | 530 |
| Wolauf ir frommen Deutschen | 527 |
| Wol auf, ihr kriegsleut alle | 531 |
| Wolauf, ihr lieben landsknecht | 587 |
| Wol auf, ir werden Christen | 410 |
| Wol auf, ir werten reuter gut | 230 |
| Wolde mirs got gehengen | 20 |
| Wol her, ir lieben gsellen | 275 |
| Wolher, wolher mit fröwden | 566 |
| Wollen wir aber singen | 125 |
| Wol nu to dissen tyden | 568 |
| Wölt ir aber hören | 246 A |
| Wolt ir hören ein große schand | 193 |
| Wölt ir hören ein nuwes geticht | 112 |
| Wolt ir hören ein neu gedicht | 191 |
| Wolt ir hören ein neues gedicht | 245 |
| Wolt ir hören ein nuwes geschicht | 114 |
| Wolt ir hören newe mer | 107 |
| Wolt ir hören neue mere | 195 |
| Wol uf, ich hör ein nüw gedön | 79 |
| Woluf in gotes namen | 204 |
| Woluf, ir fromen eidgnoßschaft | 146 |
| Woluf, ir gesellen all mit schall | 207 |
| Woluf mit richem schalle | 120 |
| Wolup, wolan | 425 |
| Wöl wir aber singen | 127 |
| Wonder siet men nu ghebueren | 500 |
| Wo untrüwe wirt bezwungen | 113 |
| Wu fleuchstu hin, du arges glück | 554 |
| Wult ir hören nuwe mer | 390 |
| Zů Costanz an dem Bodensee | 575 |
| Zů Eßlingen auf der brucke | 321 |
| Zů lob und auch zů eren | 258 |
| Zů lob und ehr han ichs betracht | 252 |
| Zů lob wellent wir singen | 301 |
| Zů Menz in der stat gůt | 134 |
| Zům ersten well wir loben | 302 |
| Zů singen wil ichs fahen an | 535 |


## Berichtigung.

In Ton XX und der daraus auf S. 20 angeführten Phrase wird der Text auf folgende Art unterzulegen sein:

## Beilage 1, zu Ton XV. Satz von Stefanus Mahu.

Ott III. Nr. 5 der fünfst. Lieder.

Cantus.
Lobt Got jr Christen al = = = len

Altus 1us.
Lobt Got jr Christen al = = = len in Teut =

Altus 2dus.
Lobt Got jr Christen al = =

Tenor.
Lobt

Bassus.
Lobt Got jr Chri=sten al = =

in Teutscher Na = = = ti = on, zu ——

= scher Na = = = ti = on, ——

= = len in Teut=scher Na = ti = on, zu Rom ist

Got jr Chri=sten al = len in Teut=scher Na=ti = on,

len in Teut = scher Na = ti = on, zu

— Rom ist vmb = ge = fal = = len die braut von

zu Rom — ist vmb = ge = fal = len die braut von

vmb = ge = fal = len die braut von Ba = by = lon, von

zu Rom ist umb=ge = fal = len die

Rom ist vmb=ge = fal = len die braut von

Ba = by = lon; sie saß in ho = hen eh = ren, dar=

Ba = by = lon; sie saß in ho = hen eh = ren, dar=

Ba = by = lon; sie saß in ho = hen eh = =

braut von Ba = by = lon; sie saß in

Ba = by = lon; sie saß in ho = hen eh = ren, dar = zu

zu in ho=hem preyß, jr stul ist jr zer=schmol = tzen er war ge=

zu in ho = hem preyß, jr stul ist jr zer = schmol = =

= ren, dar = zu in ho = hem preyß, dar = zu

ho = hen eh = ren, dar = zu in ho = hem preyß —

in ho = hem preyß, jr stul ist jr, ist

baut auff eyß, er war ge = baut auff

= = tzen, er war ge = baut auff

in ho = hem preyß, jr

jr stul ist jr zer = schmol = tzen, er war ge = baut auff

jr zer = schmol = = tzen, er war ge =

eyß, jr ſtul iſt jr zer = ſchmol = tzen, er

eyß, er war ge = baut auff eyß, er

ſtul iſt jr zer = ſchmol = tzen, er war ge = baut auff eyß,

eyß, jr ſtul iſt jr zer=

baut auff eyß, auff eyß, er war ge = baut auff

war ge = = baut auff eyß.

war ge = baut auff eyß, er war ge = baut auff eyß.

er war ge = baut auff eyß.

ſchmol = tzen, er war ge = baut auff eyß.

eyß, er war ge = baut auff eyß, ge = baut auff eyß.

## Beilage 2. Zu Ton XXX.

Acht und ſechtzig Deutſche Lieder, Nr. 27.

**Cantus.** Es flog ein klein wald=vö = ge=lein der lie=ben fürs fen=ſter=lein,

**Altus.** Es flog ein klein wald=vö = ge=lein der lie=ben fürs fen=ſter=lein,

**Tenor.** Es flog ein klein waldvö=

**Bassus.** Es flog ein klein waldvö=ge=

fürs fen = = ſter = lein, es klopf=fet

fürs fen = = ſter = lein, es klopf=fet

ge = lein der lie = ben fürs fen = = ſter = lein,

lein der lie = ben fürs fen = ſter = lein,

al = ſo ley = = ſe mit ſei = nem gold = ſchne = be=

al = ſo ley = = ſe mit ſei = nem gold = ſchne = be=

es

es

lein, es klopf=fet al = ſo ley = ſe mit ſei = nem

lein, es klopf=fet al = ſo ley = ſe mit ſein'm gold=ſchne=

klopf = fet al = ſo ley = = = ſe mit ſei = nem goldſchne=

klopf = fet al = ſo ley = = = ſe mit ſei = nem gold=ſchne=

goldſchne = be = lein: ſtand auff hertz=lieb vnd laß mich ein,

= be = lein: ſtand auff hertz=lieb vnd laß mich ein,

= = be = lein: ſtand auff

= = be = lein: ſtand auff

ſtand auff hertz = lieb vnd laß mich ein, ich bin ſo

ſtand auff hertz = lieb vnd laß mich ein, ich bin

hertz=lieb vnd laß mich ein,

hertz=lieb vnd laß mich ein,

lang ge = flo = gen, ich bin ſo lang ge = flo =

ſo lang ge = flo = gen, ich bin ſo lang ge = flo =

ich bin ſo lang ge = flo = =

ich bin ſo lang ge = flo =

gen wol durch den wil = = = = len dein, wol

gen wol durch den wil = = = = len dein, wol

gen wol durch

gen wol durch den

1o. 2do.

durch den wil = = len dein, ich bin ſo dein.

durch den wil = = len dein, ich bin dein.

den wil = = len dein, dein.

wil = = len dein, dein.

## Beilage 3. Zu Ton XXXIV. Satz von **Matthias Greitter.**

Forſter II, 17. (Ausgabe von 1565.)

**Cantus.** Es wolt ein je = ger ja = gen vor je = =

**Altus.** Es wolt ein je = ger ja = gen vor je = nem

**Tenor.** Es wolt ein je = ger ja = gen vor je = nem

**Bassus.** Es wolt ein je = ger ja = gen, ja = gen vor

nem holtz, was be = geg = net jm auff der hey = den? drey

holtz, was be = geg = net jm auff der hey = den?

nem holtz, was b'geg=net jm auff der hey = den?

je = nem holtz, was geg = net jm auff der hey = den? drey

frew = lein hübsch vnd stoltz, was be = geg = net jm

drey frew = lein hübsch vnd stoltz, was be = geg = net jm

drey frew = lein hübsch vnd stoltz, was b'geg=net jm auff

frew = lein hübsch vnd stoltz, was b'geg = net jm auff

auff der hey = den? drey frew = lein hübsch vnd stoltz.

auff der hey = den? drey frew=lein hübsch vnd stoltz.

der hey = den? drey frew=lein hübsch vnd stoltz.

der hey = den? drey frew = lein hübsch vnd stoltz.

**Beilage 4,** zu Ton XLVII.

F. W. Arnold: Deutsche Volkslieder, Heft 2.

Mäßig.

Aus mündlicher Ueberlieferung.

Gesang.

Piano.

Het was op ee = nen maen = dag, ee = nen maen=dag al = zoo vroeg, —— dat Myn=hee=re Ser Ja = kob tot zy = ne ge = zel = len kloeg. ——

*p* *p* *f* *dimin.*

## Beilage 5, zu Ton XLVIII. Satz von Ludwig Senfl.

Forſter III, 31. (Ausgabe von 1563.)

Cantus. Ich ar = mes meidlein klag' mich
Das ich den al = ler = lieb = sten

Altus. Ich ar = mes meid=lein klag' mich
Das ich den al = ler = lieb = sten

Tenor.

Bassus.

sehr, ich ar = mes meidlein klag' mich
mein, das ich den al = ler = lieb = sten

sehr, ich ar = mes meid=lein klag' mich sehr,
mein, das ich den al = ler = lieb = sten mein

Ich ar = mes meid=lein klag' mich
Das ich den al = ler = lieb = sten

Ich ar = mes meid=lein klag' mich sehr,
Das ich den al = ler = lieb = sten mein

sehr, wie ſol mir leid ge = ſche = hen, ge=
mein ſo lang nit hab ge = ſe = hen, ge=

wie ſol mir nur ge = ſche = hen, ge=
ſo lang nit hab ge = ſe = hen, ge=

sehr, wie ſol mir leid ge=
mein ſo lang nit hab ge=

wie ſol mir leid, wie ſol mir leid ge=
ſo lang nit hab, ſo lang nit hab ge=

ſche = hen? der mir die zeit vnd weil ver = treibt,
ſe = hen,

ſche = hen? der mir die zeit vnd weil ver=treibt, der
ſe = hen,

ſche = hen?
ſe = hen,

ſche = hen?
ſe = hen,

die zeit vnd weil ver = treibt,

mir die zeit vnd weil ver = treibt, ſonſt kein'r auff di =

der mir die zeit vnd weil ver = treibt,

der mir die zeit vnd weil ver = treibt, ſonſt

ſonſt kei = ner auff di = ſer er = =

= ſer er = den, ſonſt kei = ner auff di = ſer er = den;

ſonſt kein'r auff di = ſer er = = =

kei = ner auff di = ſer er = den;

den; wann ich ge=denck, wie es jm geht, wie es jm

wann ich ge = denck, wie es jm geht, wie es jm

den; wann ich ge = denck, wie es jm geht,

wann ich ge = denck, wie es jm geht,

geht, mein hertz in grof=fen traw = ren steht, wie kan ich

geht, mein hertz in grof=fen traw = =

mein hertz in grof = fen traw=ren steht,

mein hertz in grof = fen traw = ren steht, wie

frö=lich wer = = = = = den?

= = ren steht, wie kan ich frö=lich wer = den?

wie kan ich frö=lich wer = = den?

kan ich frö=lich wer=den, wie kan ich frö=lich wer = den?

**Beilage 6,** zu Ton L. Satz von **Ludwig Senfl.** Ott I, Nr. 25.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

(Ich stund an ei = nem mor =

gen heim = lich an ei =

nem ort, da het ich

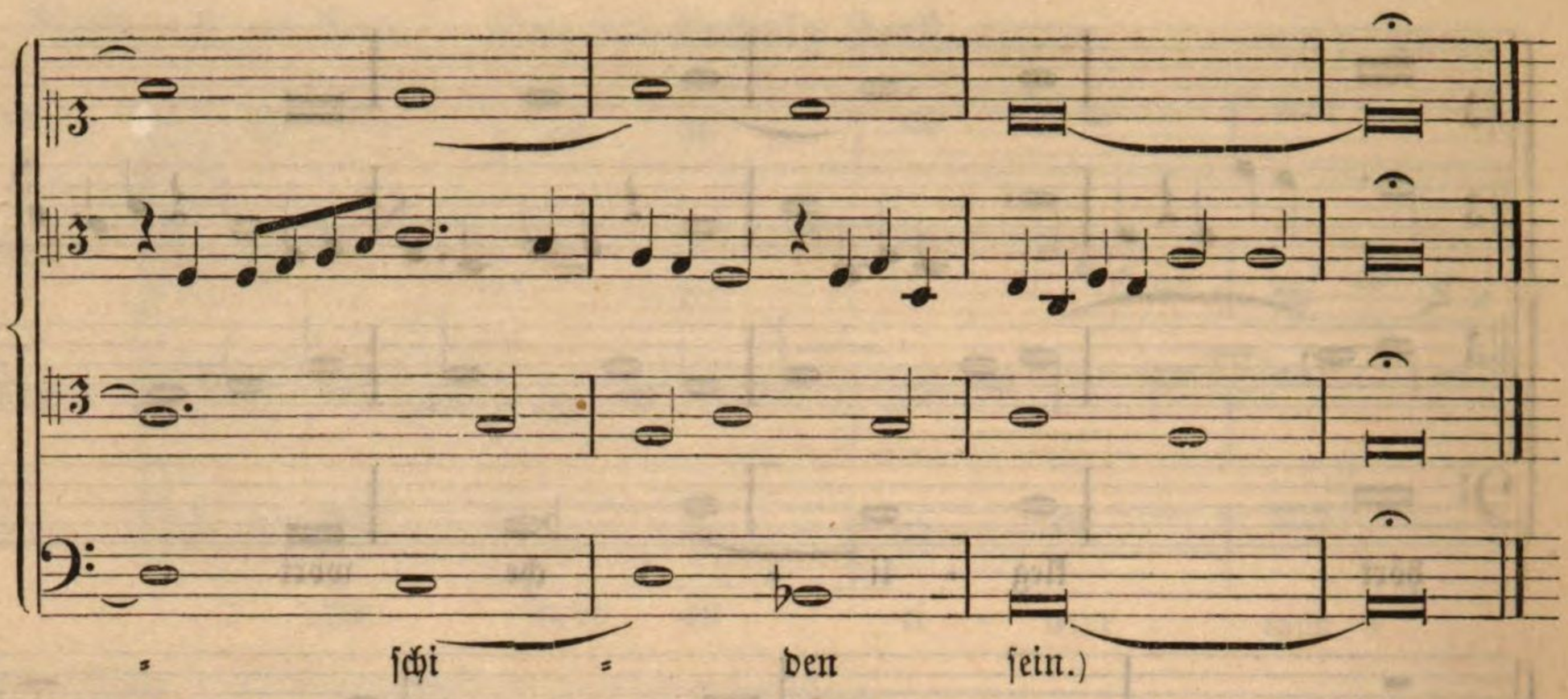
mich ver = bor = gen; ich

hört kleg = li = che wort

von ei = nem frew = = len hübſch

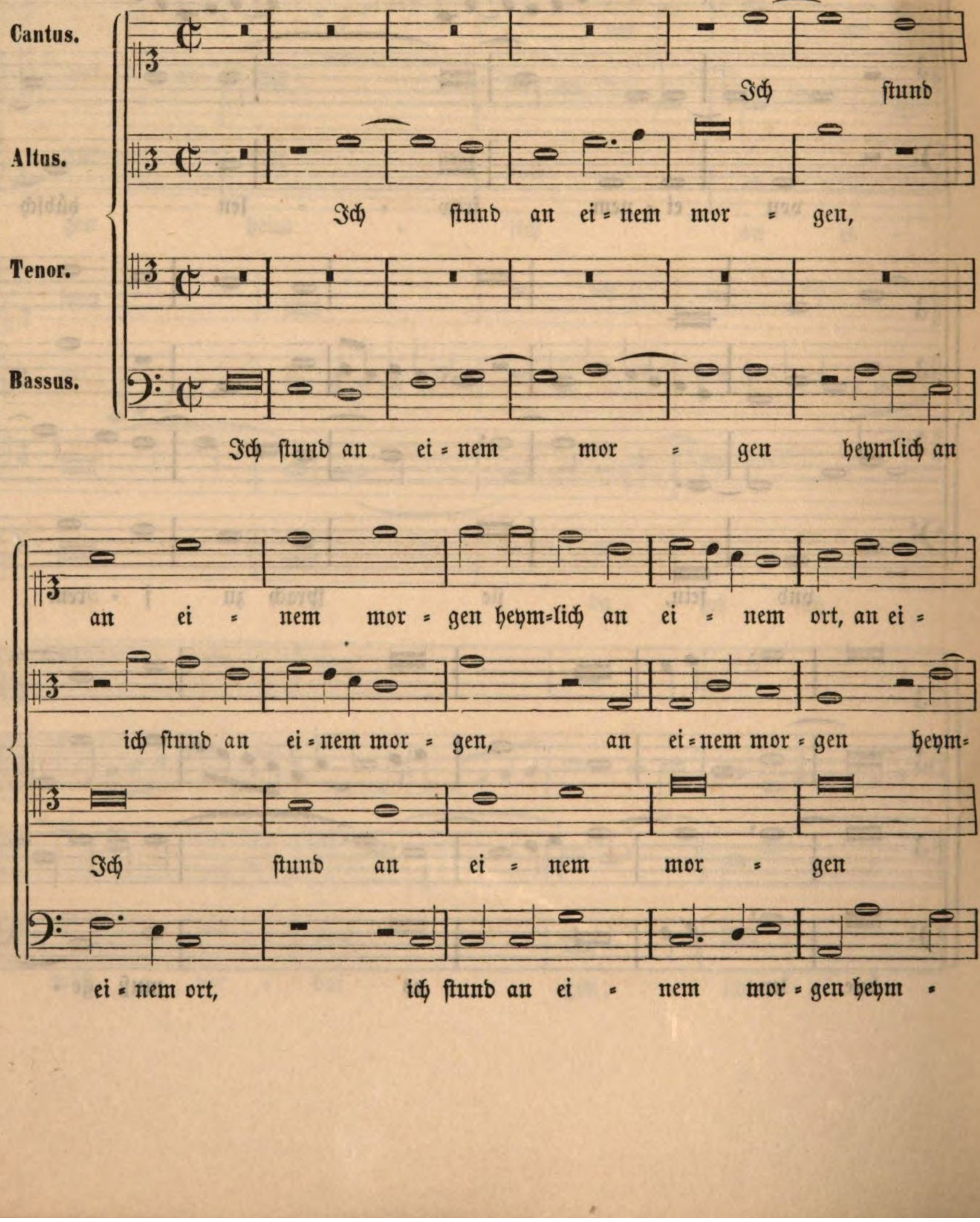
vnd fein, ſie ſprach zu j = rem

bue = len: es muß ge =




## Beilage 7, zu Ton L. Satz von Heinrich Finck.

Finck, Nr. 18.



= = = = = nem ort; do

= lich an ei = nem ort;

heym = lich an ei = nem ort;

lich an ey = = nem ort; do het ich

het ich mich ver = bor = gen,

do het ich mich ver = bor = gen, ver=

do het ich mich ver = por =

mich ver = bor = = gen, ver = bor = gen,

ver = bor = gen, ich hört vil

bor = gen, ich hört kleg = li =

gen, ich hört kleg =

ich hört vil kleg = li = cher wort

kleg = li = cher wort von ei =

che wort

li = che wort von ei = nem

von ey = = =

nem freu = lein, was hübsch

von ei = nem freu = lein, was hubsch vnd fein, sie sprach

freu = len, was hübsch vnd fein,

nem freu = lein was hübsch vnd

vnd fein, si sprach zu i = rem bu = len, zu i = rem bue=

zu i = rem bue = len:

si sprach zu i = rem bü = len:

fein, sie sprach zu i = rem bue = =

len, j = rem bú = len: es muß ge = ſchie =

mueß ge = ſchie = = = = den

es muß ge = ſchi = den

len: es mueß ge = ſchie = den ſein,

= = = den ſein, ge = ſchi = den ſein.

ſein, ge = ſchie = den ſein, ge = ſchie = den ſein.

ſein.

es mues ge = ſchie = = = den ſein.

## Beilage 8, zu Ton LIII. Satz von Heinrich Isaac.

Forſter I, Nr. 36. (Ausgabe von 1560.)

**Cantus.** Is = bruck ich muß dich laſ = ſen, ich far da = hin

**Altus.** Is = bruck ich muß dich laſ = ſen, ich far da = hin

**Tenor.** Is = bruck ich muß dich laſ = ſen, ich far da = hin

**Bassus.** Is = bruck ich muß dich laſ = ſen, ich far da = hin

mein ſtraf = ſen, in fremb=de land da = hin; mein freud iſt mir

mein ſtraf = ſen, in fremb=de land da = hin; mein freud iſt mir

mein ſtraf = ſen, in fremb=de land da = hin; mein freud iſt mir

mein ſtraf = ſen, in fremb=de land da = hin; mein freud iſt mir ge=

ge = no = men, die ich nit weiß be = kom = men, wo

ge = nom = men, die ich nit weiß be = kom = men, wo

ge = no = men, die ich nit weiß zu be = kom = men, wo

nom = men, der ich nit weiß be = kom = men, wo

ich im el = = lend bin, wo ich im

ich im el = = lend bin, wo ich im

ich im el = = lend bin, wo ich im

ich im el = = lend bin, wo ich im

ich im el = lend im el = lend bin, wo ich im el=

e = = = lend bin.

el = = = lend bin.

el = = = lend bin.

lend, im el = lend bin.

## Beilage 9, zu Ton LIII. Satz von J. v. Braut.

Forster IV, Nr. 14. (Ausgabe von 1556.)

Cantus. Ach Got, ich muß ver = za = gen, nach=

Altus. Ach Got, ich muß ver = za = gen, nach=

Tenor. Ach Got, ich muß ver = za = gen, nach=

Bassus. Ach Gott, ich muß ver = za = gen, nach=

dem do ist ver = ja = get der lieb=ste Her = re mein; böß

dem da ist ver = ja = get der lieb=ste Her = = re mein; böß

dem da ist ver = ia = get der lieb = ste Her = re mein; böß

dem da ist ver = ja = get der lieb=ste Her = re mein; böß leut han jn ver=

leut han jn ver = fů = ret, dar = durch mein hertz

leut han jn ver = fů = ret, da=durch mein hertz ge =

leut han jn ver = = = fů = ret, mein hertz da=

fů = ret, ver = fů = = ret, dar = durch mein hertz

ge = rů = ret; dar = umb muß ich gantz e = =

rů = ret; dar=umb muß ich gantz el = =

durch ge = rů = ret; dar=umb muß ich gantz el =

ge = rů = ret; dar=umb muß ich, muß ich gantz

= lend sein, dar = umb muß ich gantz e = =

= = = = = lend sein, dar = umb muß

= = lend sein, dar=umb muß ich gantz el = = »

e = lend sein, dar = umb muß ich gantz e =

lend sein.

ich gantz el = = = lend sein.

= = lend sein, gantz el = = lend sein.

= lend sein, gantz e = = lend sein.

## Beilage 10, zu Ton LVI. (Setzer unbekannt.) Forster III, Nr. 25. (Ausg. v. 1563.)

**Cantus.**
Ker wi = der, glück mit freu = den vnd
Mein lieb, das muß ich mey = den vnd

**Altus.**
Ker wi = der, glück mit freu = den vnd
Mein lieb, das muß ich mey = den vnd

**Tenor.**
Ker wi = der, glück mit freu = den vnd
Mein lieb, die muß ich mey = den vnd

**Bassus.**
Ker wi = der, glück mit freu = den vnd
Mein lieb, das muß ich mey = den vnd

wend vn = fal, vnd wend vn = fal von mir.
hab doch groß, vnd hab doch groß be = gir

wend vn = fal von mir.
hab doch groß be = gir

wend vn = fal von mir.
hab doch groß be = gier

wend vn = fal von mir.
hab doch groß be = gir

zu die=nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim

zu die=nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim

zu die=nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim an=

zu die=nen jr für all auff erd, wie wol ſie iſt eim

an = dern be = = ſchert, dar=umb iſt mir

an=dren bſchert, eim an = dern bſchert, drum̄ iſt mein

dern be = ſchert, dar = umb iſt

an = = dern bſchert, drum iſt mir mein

mein hertz ver = ſert, mein hertz ver=ſert.

jun=ges hertz ver = ſert, mein jun=ges hertz ver = ſert.

mir mein hertz ver = ſert, mein hertz ver = ſert.

jun=ges hertz ver = ſert, mein jun = ges hertz ver = ſert.

## Beilage 11, zu Ton LXVI. Satz von Paul Hoffheymer.

Forster I, Nr. 43. (Ausg. v. 1560.)

Cantus.
Nach wil = len dein mich dir al = lein in
Für all auff erd bist du mir werd vnd

Altus.
Nach wil = len dein mich dir al = lein in
Für all auff erd bi = stu mir werd vnd

Tenor.
Nach wil = len dein mich dir al = lein in
Für all auff erd bi = stu mir werd vnd

Bassus.
Nach wil = len dein mich dir al = lein in
Für all auff erd bi = stu mir werd vnd

trew = en zu er = zey = = gen,
gib mich dir für ey = = gen, gantz

trew = en zu, in trew = en zu er = zey = gen,
gib mich dir, vnd gib mich dir zu ey = gen, gantz

trew = en thu er = zey = = = gen,
gib mich dir für ey = = = gen, gantz

trew = en zu er = zey = gen,
gib mich dir für ey = gen, gantz

in dein pflicht der zu = ver = ficht, laß dir mein

in dein pflicht der zu = ver = ficht, laß dir mein

in dein pflicht der zu = ver = ficht, laß dir mein

in dein pflicht der zu = ver = ficht, laß dir mein

dienſt ge = fal = = len, denn glaub für

dienſt ge = fal = len, denn glaub für war,

dienſt ge = fal = = len, denn glaub für

dienſt, mein dienſt ge = fal = len, denn glaub für

war, in fraw = en ſchar lieb = ſtu mir ob in

in fraw = en ſchar lieb = ſtu mir ob jn

war, in fraw = en ſchar lieb = ſtu mir ob

war, in fraw = en ſchar lieb = ſtu mir ob

al = = len, ob in al = len.

al = len, ob jn al = = len.

jn al = = = = len.

jn, lieb = ſtu mir ob jn al = len.

## Beilage 12, zu Ton LXXXVI. Satz von Wolff Grefinger.

Forster I, Nr. 98 (Ausg. v. 1560.)

Cantus. Schwer lang=wei = lig ist mir
von dir mein schatz vnd höch=

Altus. Schwer lang=wei = lich ist mir
von dir mein schatz vnd höch =

Tenor. Schwer lang=wei=
von dir mein

Bassus. Schwer lang=wei = lig ist mir, ist mir
von dir mein Schatz vnd höch= vnd höch =

mein zeit, seit ich mich hab ge=
ste freud, erst merck das ich muß

mein zeit, seid ich mich hab
ste freud, erst merck das ich

lig ist mir mein zeit, seid ich mich hab
schatz vnd höch = ste freud, erst merck das ich

mein zeit, seid ich mich hab ge = schey=
ste freud, erst merck das ich muß lei =

schey = = = den
ley = = = den, was ley = den

ge = schey = = den
muß ley = = den, was ley = den ist,

ge = schey = = den
muß ley = = den, was ley = den

den, seid ich mich hab ge = schey = den
den, erst merck das ich muß lei = den, was ley = den

ist, ach weh der frist wirt mir zu lang

ach weh der frist wirt mir zu lang

ist, ach weh der frist wirt mir zu lang

mit schmer = = tzen, das ich offt klag, es

mit schmer = tzen, das ich offt

mit schmer = = tzen, das ich offt

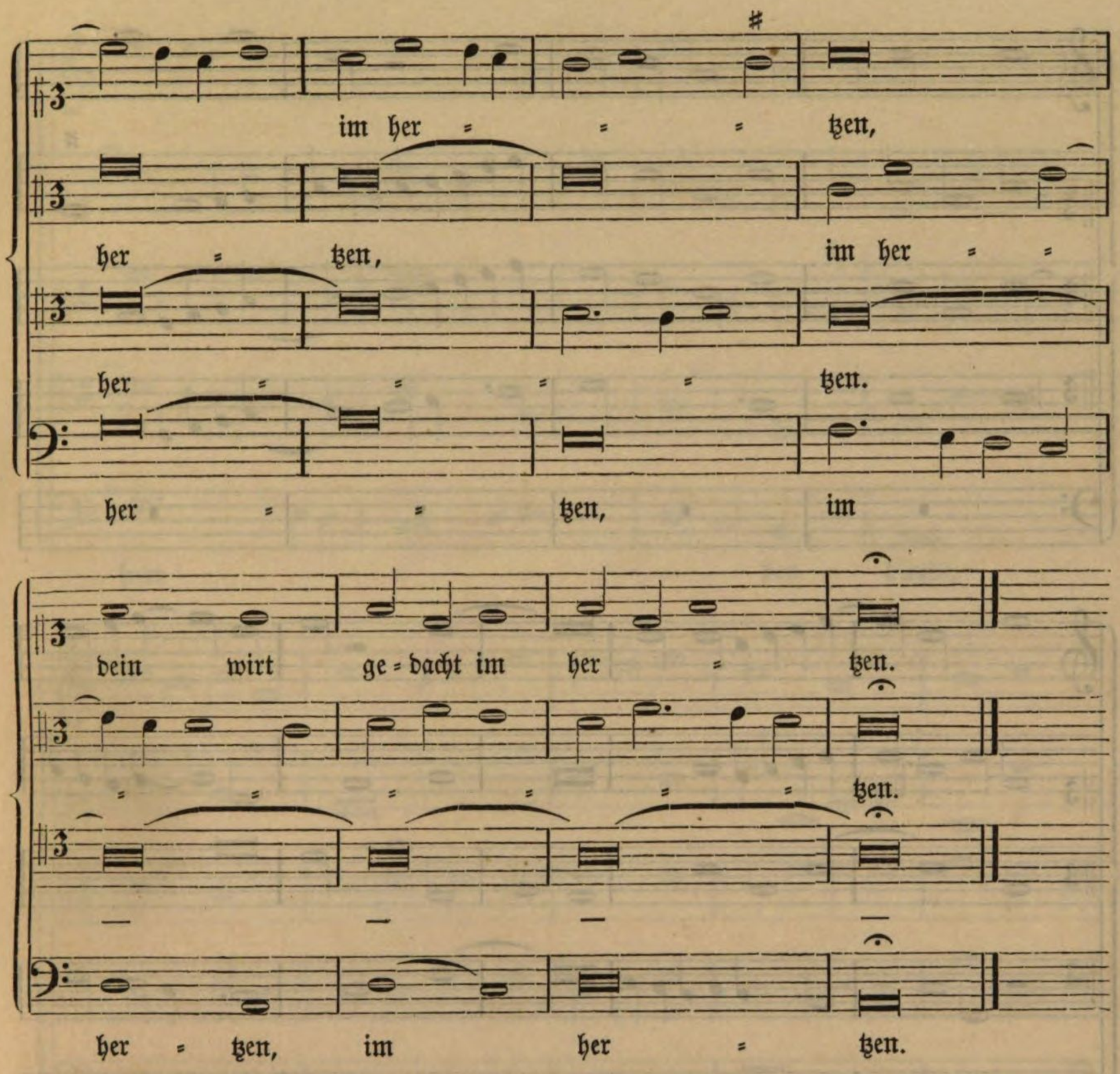
mit schmer = tzen, das ich offt

schein kein tag, dein wirt ge = dacht

klag, es scheint kein tag, dein wirt ge = dacht im

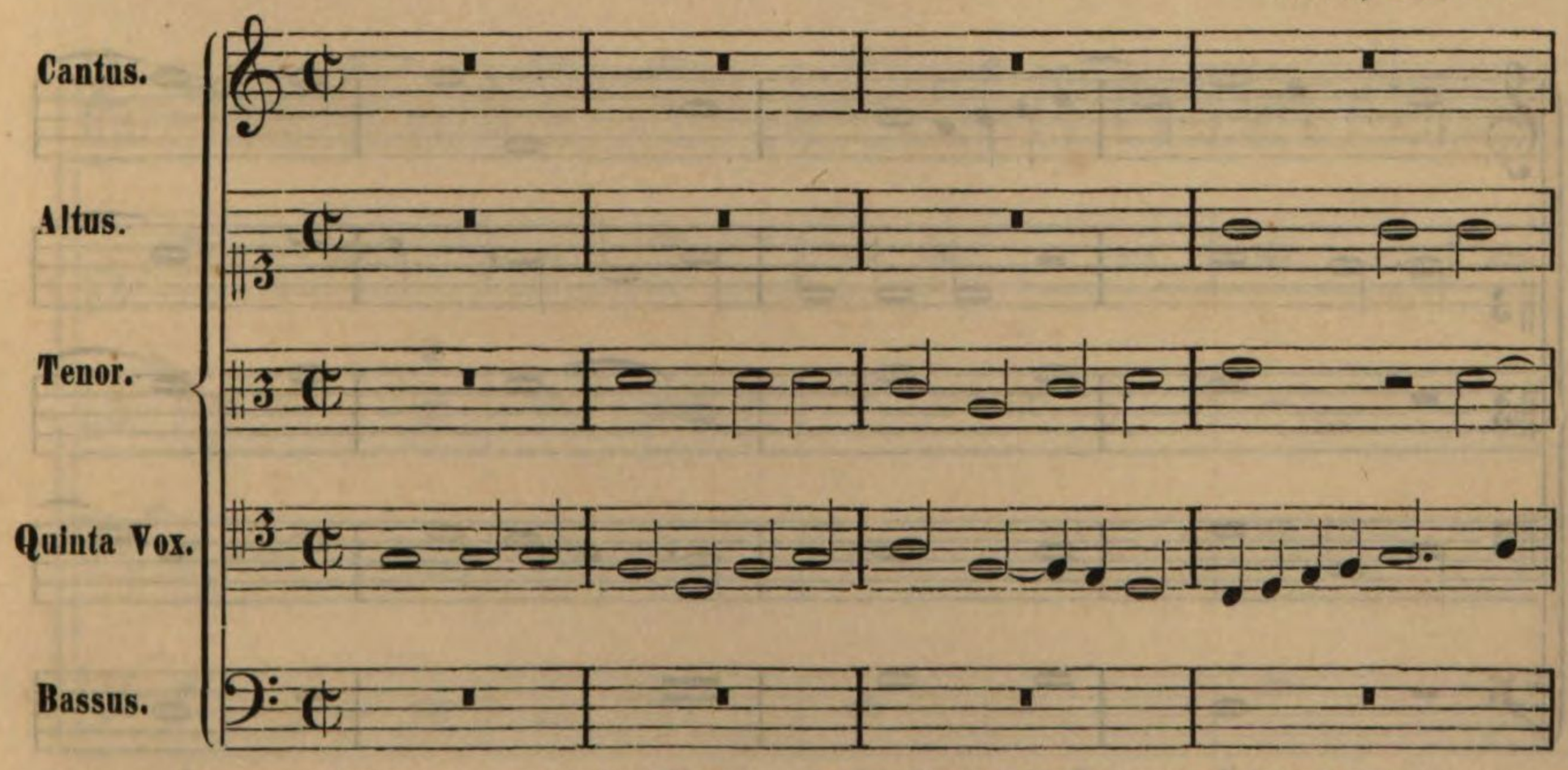
klag, es scheint kein tag, dein wirt ge = dacht im

klag, es scheint kein tag, dein wirt ge = dacht im




**Beilage 13,** zu Ton LXXXVIII. Satz von **Ludwig Senfl.**

Ott I, Nr. 69.




(Textunterlage nach einer andern, 6stimmigen Composition von L. Senfl, in Ott III.)

(So man lang macht, be = tracht vnd acht,

vil kurtz = weyl treibt, in

frew = = = = den bleybt,

ist gwön = lich das vnd all = we =

= = gen was, vil beſ = ſer vnd

on for = gen ein a = bent,

dann drey mor = = = gen,

morgen.)

## Beilage 14, zu Ton XCV. Satz von Arnold von Bruck.

Ott I, Nr. 20.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Bassus.

(Jr Chri=ſten al=ge=lei=che, merckt auff mit

ſun=derm vleis,

wie es in O=ſter=rei=che ge=ſche=hen in

schnel = ler weis vom Türcken v = ber = zo = gen für wien

mit sei = nem ratt, i = doch hot er nit mú =

gen die Chri = sten

v = ber = sie = gen; lob sei dem höch = sten Gott.)

## Beilage 15, zu Ton XCIX. Satz von Ludwig Senfl.

Ott I, Nr. 38.

Cantus.

Altus.

Tenor. (Von

Bassus.

erſt ſo wôl wir lo = ben Ma=

riam die rei = ne meydt, die ſitzt ſo hoch dort o =

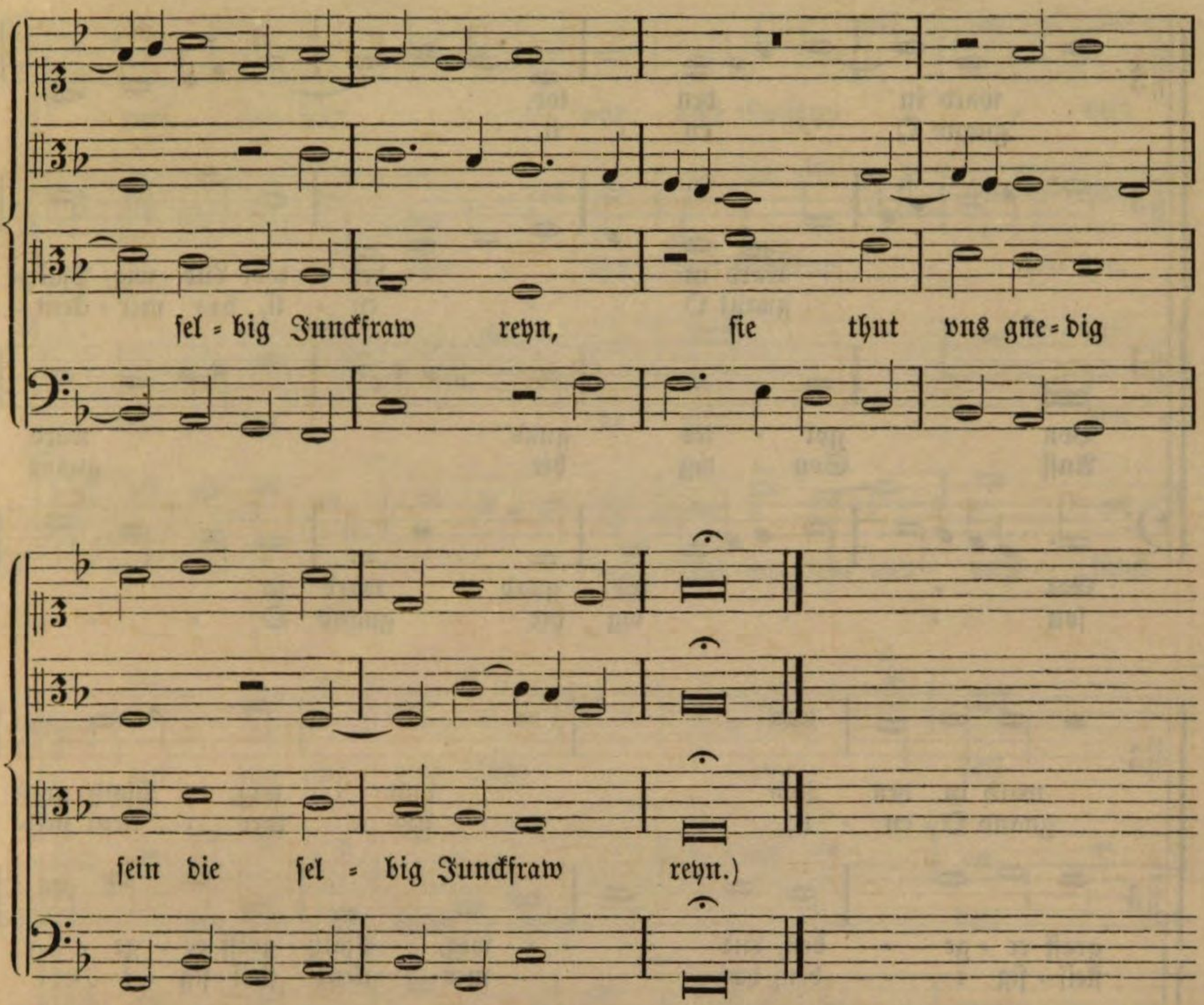
ben, kain bitt ſie

vns ver = ſeit, vns ar =

men Reu = ters kna = ben, di nicht vil gol = des

ha = ben, nur hin vnd wi = der tra = ben; —

ſie thut vns gne = dig ſein die




**Beilage 16,** zu Ton C. Satz von **Georg Forster.**

Forster III, Nr. 78. (Ausgabe von 1563.)

ward in den tod,
gnand O - cu = li,

ward in den todt Lud = wig, Pfaltz=
gnant O = cu = li, das mer = ckent

Von got = tes gnad ward
Auff Son = tag hie gnant

Got = = tes gnad ward in
son = = tag hie gnand O = =

ward in den Tod Lud = wig, Pfaltz = graf
gnand O = cu = li, das mer = ckent fleis=

graff er = ge = ben, Lud = = wig, Pfaltz = graff er = ge = =
fleis = sig e = ben, das mer = ckent fleis = sig e = =

in den tod Lud = wig Pfaltz=
O = cu = li, das mer = ckent

den tod Lud = wig, Pfaltz = graff er = ge = ben,
= cu = li, das mer = ckendt fleis = sig e = ben,

er = ge = ben
fig e = ben.
Von Christ ge = burt die zal be=

= ben,
= ben.
Von Christ ge = burt die

graf er = ge = ben,
fleis = sig e = ben.
Von Christ ge =

er = ge = ben
ja e = ben.
Von Christ ge = burt die

rurt, tau = sent vnd auch fünffhun = = dert,

zal be = rurt tau = sent fünffhun = dert jar,

burt die zal be = rurt tau =

zal be = rurt tau = sent vnd auch fünff=

tau = sent und auch fünff = hun = dert

tau = sent funff = hun = = dert vier=

sent vnd auch fünff=hun = dert

hun = dert, vnd auch fünff=hun = dert vier=tzig vier

vier = tzig vier jar, ich sag für=

tzig vier jar, ich sag

vier = tzig vier jar, ich sag für =

jar, ich sag für=

war, groß klag man ſich

für = war, groß klag man ſich ver = wun =

war, groß klag man ſich ver=

war, groß klag man ſich ver = wun =

ver = wun = = dert.

= = = dert, ver = wun = dert.

wun = = = dert.

= = = dert, ſich ver = wun = dert.

## Beilage 17, zu Ton CI. Satz von **Matthias Greitter.**

Fünf und ſechzig Teutſche Lieder, Nr. 62.

**Cantus.** Von ip = pigk = li = chen din = gen ſo wil ichs he = ben

**Altus.** Von ip = pigk = li = chen din = gen ſo wil ichs he = ben

**Quinta Vox.** Von ip = pigk = li = chen din = gen ſo wil ichs

**Tenor.** Von úp = pig = li = chen

**Bassus.**

an, wil ichs he=ben an ein a=ben=theür zu

an, so wil ichs he=ben an, wil ichs he=ben

he=ben an ein a=ben=theür zů sin=

din=gen so wil ichs he=ben an

Von ip=pigk=li=chen din=gen so wil ichs he=ben

sin=gen, die ich ge=se=hen han, ich ge=se=hen

an, die ich ge=se=hen han, ge=se=hen han,

gen, die ich ge=se=hen han. Es

ein a=ben=theür zu sin=gen, die ich ge=se=hen

an ein a=ben=theür zů

han. Es gschah an ei=nem dan=tze

ge=se=hen han. Es gschah an ei=nem

gschah an ei=nem dan=tze an

han. Es gschah an ei=nem dan=tze an ei=nem a=bent

sin=gen, die ich ge=se=hen han.

an ei = nem a = bent ſpat,

dan = tze an ei = nem a = bent ſpat, da ſah ich vmb=her ſchwan=

ei = nem a = bent ſpat, da ſah ich vmb=her ſchwan = tzen ein

ſpat, an ei = nem a = bent ſpat, da ſach ich vñ = her

an ei = nem a = bent ſpat, da ſach ich

ein magt in ei = nem kran = = = tze gar

tzen ein magt in ei = nem kran = tze gar

magt in ei = nem kran = = tze gar

ſchwan = tzen ein magt mit j = rem kran = tze gar glat von

vñ = her ſchwantzen ein magt in ei = nem kran = tze gar

glat von ſtat, in hůp=ſcher wadt, die magt was gradt, der paur trůg

glat von ſtat, in hůp=ſcher wadt, die magt was gradt, was gradt,

glat von ſtat, in hůp=ſcher wadt, die magt was gradt,

ſtat, in hůp = ſcher wat, die magt was kradt, der paur trůg an ein pan =

glat von ſtat, in hůp=ſcher wadt, die magt was gradt, der paur trůg

an ein pan = tzer, der mit jr vmb=her trat, der

der paur trůg an ein pan = tzer, der mit jr vmb=her trat, der

der paur trůg an ein pan = tzer, der mit jr vmb=her

tzer, der mit jr vm̃ = her trat.

an ein pan = tzer, der mit jr vmb=her trat, der

mit jr vmb=her trat.

mit jr vmb=her trat.

trat.

mit jr vmb=her trat.

**Beilage 18,** zu Ton CIV. Satz von **Ludwig Senfl.** Forster I, Nr. 24. (Ausg. v. 1560.)

**Cantus.**

Was wirt es doch des wun
Als yetz = undt ist all welt

**Altus.**

Was wirdt es doch des wun
Als yetz = undt ist all welt

**Tenor.**

Was wirt es doch des wun
Als jetz = und ist all welt

**Bassus.**

Was wirt es doch des wun
Als yetz = und ist all welt

ders noch so
vol list mit

ders noch so gar
vol list mit vn

ders noch so gar
vol list mit vn

ders noch so gar,
vol list mit vn so
trew,

gar ein sel=tzams le = ben
vn = trew gantz vmb = ge = ben.
Gut wort,

ein sel=tzams le = ben
trew gantz vmb = ge = ben.
Gut wort, arg tück,

ein sel=tzams le = ben
trew gantz vmb=ge = ben.
Gut

gar ein sel = tzam le = ben
vn = trew gantz vmb = ge = ben.
Gut wort, arg

arg tück, vil grůß, böß blick

gut wort, arg tück, vil

wort, arg tück, vil grůß, böß

tück, vil grůß, böß stück

ist jetz der sit auff er = =

grüß, böß blick ist yetz der sit auff er = =

blick ist jetz der sit auf er =

ist jetzt der sit auff

den; günd kei = ner

den; günd kei = ner mehr

= = den; günd kei = =

er = den; es günd kei = ner mer dem

mer dem an = dern ehr, was wil noch

dem an = dern ehr, dem an = dern

= ner mer dem an = dern ehr, was

an = = dern ehr, was

dar = auß, dar = auß wer = =

ehr, was wil noch dar = auß wer =

wil noch dar = auß wer = = =

wil, noch, was wil noch da = rauß

den, dar = auß wer = den?

= = den, wer = = den?

den?

wer = den, drauß wer = den?

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Walter Peter
Buchbinderei - Schreibwarenhandlung
München 13, Tengstraße 43

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Liliencron, Rochus von, 1820-1912

Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert

Bd.: [5]

Leipzig 1869
P.o.germ. 1529 q-5
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10312301-9